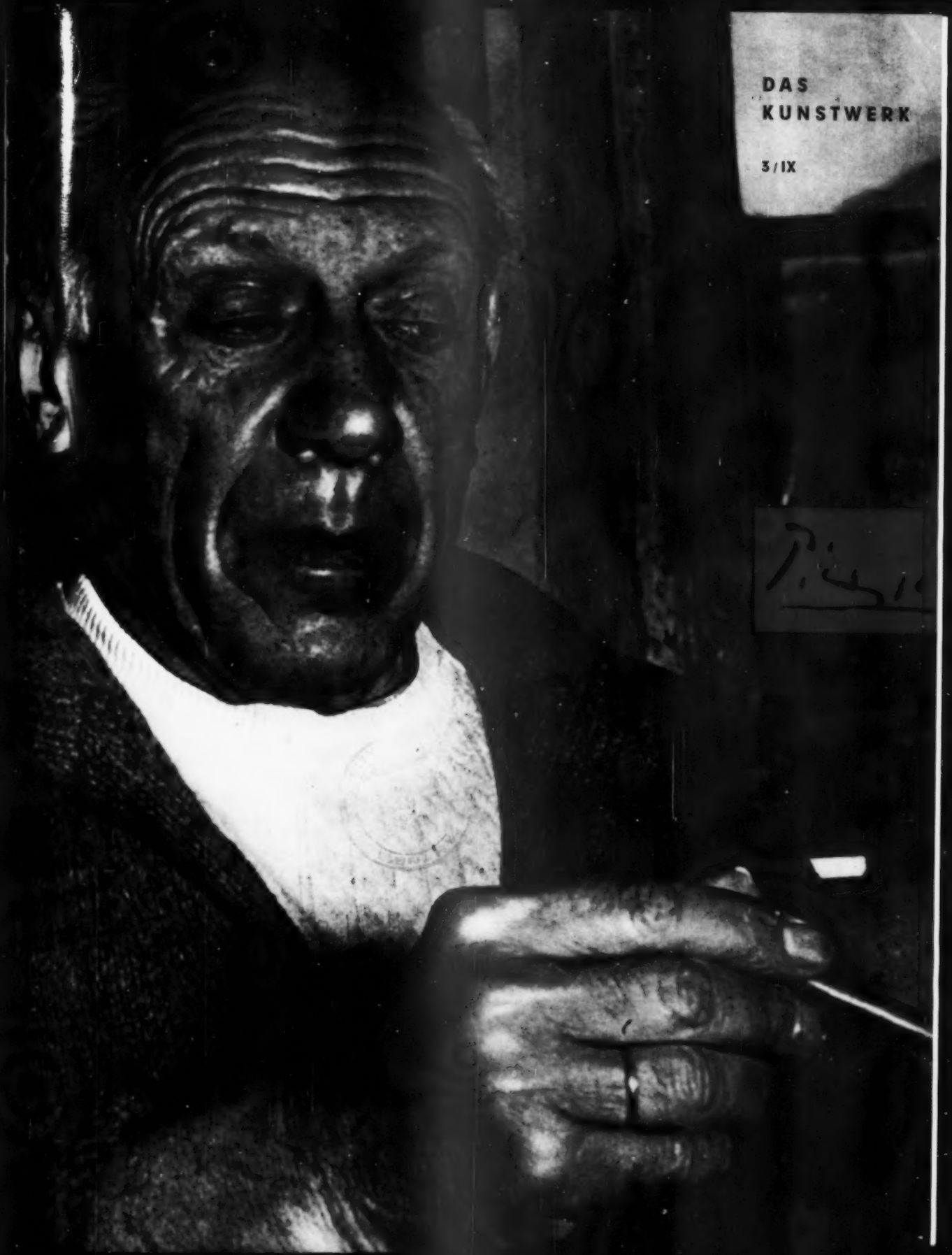

DAS
KUNSTWERK
3/IX

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn

Heft 3 1955/56

INHALT

Max Bense: Küste Picassos . . 3
Walter Hess: Picasso und die anderen 8
Hans Curjel: Picassiana 19
Anselmo Bucci: Picasso 24
Werner Hofmann: Zu Picassos Delacroix-Variationen 58
Kurt Leonhard: Picasso und der Ruhm 59
Henry Moore: Skulptur und Architektur 62
Henry Moore: Anmerkungen zu den Skulpturen für das Time/Life-Gebäude in London 62
Udo Kultermann: Arbeiten von Henry Moore für das Time/Life-Gebäude in London 63
L. Z.: Ein Sakralbau von Le Corbusier 64
Kunstkritiker im College 65
Eduard Trier: Kölner Kunstbrief 66
Ausstellungen 67
Bücher 68
Notizbuch der Redaktion 70
Kunstkritikerpreis 72
Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst eV 72
Farbtafeln: Picasso, Der Traum, 1932
Picasso, Tomatenstock und Karaffe, 1944
Umschlagfoto: Picasso in seinem Atelier
Foto: „Photopress" Cagnes-sur-Mer

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN 3/IX

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK erscheint jeden zweiten Monat und kostet im Halbjahresabonnement (3 Hefte) DM 12,60. Einzelnummern sind in der Buchreihe „Das Kunstwerk" zum Preise von DM 5,– zu haben. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Jahresschluß. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

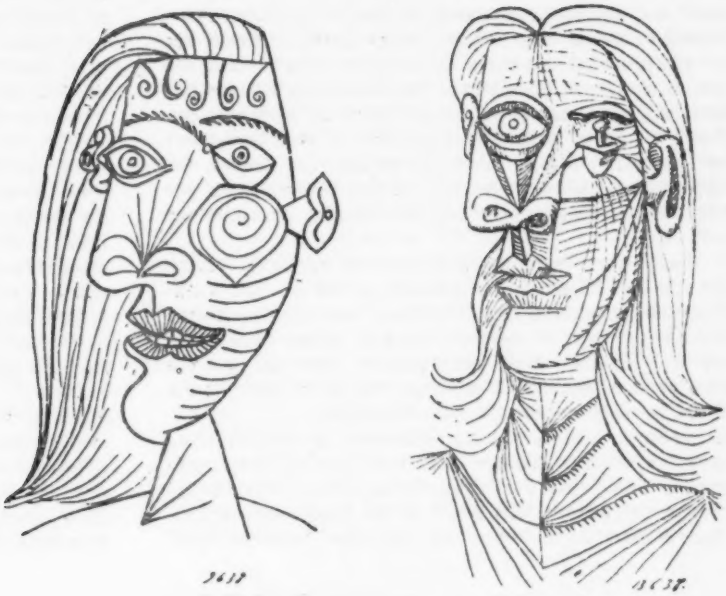
Verlag: Agis-Verlag, Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10; Baden-Baden, Luisenstraße 10, Telefon 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse, Baden-Baden, Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 40345, Karlsruhe 50288.

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Luisenstraße 10, Telefon 53 88.

Anzeigenverwaltung beim Verlag. Anschrift der Anzeigenverwaltung: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Z. Z. ist Anzeigenpreisliste Nr. 4 gültig.

Druck: Verlagsdruckerei AGIS-DRUCK, St. Tönis-Krefeld. Der Textteil ist gedruckt auf Reflexpapier der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinr. Schoeller GmbH, Düren. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld. Typografie: Klaus J. Fischer, Baden-Baden.

EXPOSITION
VALLAURIS
VISITEZ
VALLAURIS
100 POTIERS
VOUS INVITENT
EXPOSITION
VALLAURIS
EXPOSITION
VALLAURIS
Hall du Nerolium
EXPOSITION
DE
VALLAURIS
PICASSO et les POTIERS
VALLAURIS
D 135
2.4
VALLAURIS
21
GRASSE



Max Bense

Küste Picassos . .

Antibes, Küste Picassos, Flugplatz der Troubadours, Sänger der „Cantos" und peinture der „Jungen Frau": die Straßen dicht am Wasser, die bunten Autos und die weißen Blöcke, das Segeldreieck hinter Zeltgehegen und die Platanenplätze in den gelben Mauern, die Höhen über Schilfgardinen und die Olivengärten in Lavendelflächen, das ganze Land hat eine Vorliebe für Plakate, verschwendet sich in Einfällen und kichert in den Kupferkabeln.

Er, Picasso, l'homme au mouton, — das ist sein Zeichen, ein Zeichen der Provence, das Thema Gionos — er wird angepriesen wie ein Aperitif, vorgezeigt wie die sublimste Ware . . mit seinen Tellern, seinen Blättern, seinen Frauen, seinen Stierkämpfen, „Toros in Vallauris"; Hände, Pinsel, Gesichter oder Ateliers, es ist alles zu haben, auf der Postkarte für 30 fr. oder bei Madura in der Poterie; und überall die berühmte Signatur, fallend, phallisch, schnell und unberauscht, tiefgründiges Vorzeichen einer neuen mächtigen, aber abstrakten Bukolik, ohne Vergil, ohne Jahreszeiten, ohne Grün, ohne Gebüsch, hell und zwischen antiken Resten wie im Musée Grimaldi, eine Lichtspur, die, mit Kahnweilers Worten, Naivität und Weisheit verknüpft.

Das Geschlecht, die Kraft, der Beweis des Fleisches ist also da, die Sehnsucht nach den weichen Hügeln, das Ausruhen mit dem angelehnten Rücken, das zarte blaue Hirtenlied, das Wasser und der Pan . . der Pan, lavendeldürr, aus Drahtkonturen, durch die der Wille fließt, ins Netzwerk der Begierden

und der Zeichenfläche, in die zerfetzten Schnitte seiner Vorstellungen. Keine Quelle, keine Nymphe, keine Höhle; vereinzelt ein Mistral voll Melancholie, im übrigen: Härte, Weiße, Bläue; Strukturen und unerwartete Wendungen — provenzalische Elemente, etwas Valéry, aus dem „Logbuch von Herrn Teste" und aus den „Variations" zu Vergils „Bucoliques". — Er weiß es genau: nach uns wird keine Sintflut kommen, nur die große, längst erwartete Landung auf einem vorab undeutlich sichtbaren Hochplateau des freien und frivolen Daseins, und was jetzt ist, ist nur der Blick auf eine halb geöffnete Tür. Er hat ja längst erkannt, daß die Welt keine Welt der Nüsse ist, die man aufschlägt, sondern der Früchte, die man, wie es die Götter bei Hesiod tun, versteckt, und der Mittel, deren Raub durch Prometheus man zuvorkommen muß.

An dieser Küste wird es also offenbar, wie tief Picasso schon in das allgemeine Bewußtsein, in die öffentliche Apperzeption eingedrungen ist, und ohne Zweifel gehört dieses Eindringen zu den versteckten Absichten seiner Provokationen, und wer ihn kennt, wird zugeben, daß weniger die Kunst als er selbst die Aktion bestreitet. Anscheinend ist die Person zeitgenössischer als ihre Geschöpfe.

So gehört er also bereits der Plakatwelt an und ist er zu einem beinah unerläßlichen Bestandteil des Tourismus geworden, wenigstens was diese Zonen hier anbetrifft. Bei Matisse, an den man jetzt denkt, ist die Lage etwas anders. Davon abgesehen, daß man ihn nicht mehr besuchen kann,

galt an dieser Küste nicht seiner Person, sondern seiner Kapelle in Vence das Interesse, und sie wird noch immer von schlecht gelaunten Nonnen bewacht, die nur verschämt, einmal in der Woche, dem Tourismus und der Plakatwelt ein Opfer bringen. Was überhaupt diese Nervenbahnen und Nervenzellen der modernen Zivilisation angeht, so ist zu sagen, daß der moderne Tourismus mehr und mehr zu einer Abbreviatur des klassischen Historizismus geworden ist, und das historische Bewußtsein des jungen Menschen ist längst verdeckt von einem touristischen Bewußtsein. Und man muß das Bezeichnende hinzufügen: nicht der einzelne ist es, der das Pascalsche Zimmer von ehedem verläßt („Es führt zu nichts, wenn man das Haus verläßt", heißt es in den „Pensées"), nicht er schließt die Tür hinter sich ab und geht auf Reisen, sondern die Gesellschaft, der Stand, die Klasse, die Partei, die Menge (sogar die Emigrationen pflegt man als Schicht, als Elite, die etwas auf sich hält).

Einerseits ist es das Zeitalter der Angst, dem man davonläuft, andererseits aber werden die Spuren der Zukunft gesucht. Eine beunruhigte Masse, aber nirgendwo eine Heimat, eine Wohnung, die von metaphysischer Bedeutung wären; jedoch die Gesichter schon mit dem Blick nach vorn, und Gesichter entstehen ja nur durch den Blick nach vorn. So gehört also der Tourismus in das Zwischenreich, das die Epochen verknüpft, und noch in jeder Vernissage de Picasso grüßen die letzten Helden der Befriedigungsästhetik die ersten Primitiven des Provokationsstils.

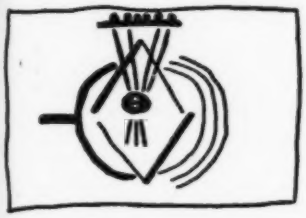
Allerdings wäre es völlig falsch anzunehmen, es handele sich bei diesem Tourismus um ein Phänomen, das sich in den Koordinaten der physischen Geographie abspielt. Wir sprechen hier vom Tourismus der intelligiblen Welt, vom spirituellen Tourismus, und Picasso, Joyce und Ezra Pound gehören zu seinen Managern und großen Figuren. Sie reden in fremden Zungen und klatschen mit ungewohnten Manieren und doch haben sie keine eklektizistischen Ehrgeize. Sie hassen die Pfahlbürgereien der Gedanken und Einfälle, sie besuchen beständig die anderen Kontinente und Plätze, doch das Vehikel, mit dem sie sich bewegen, ist stets nur das ihre. Die große Fischnatur ihrer Schönheit — sie ist nie zu fassen, immer woanders, aber die Addition der Verwirrungen, die sie stiften, braucht nicht wieder eine Verwirrung zu sein. Picassos Perioden, Pounds Zitate und die Stationen des Ulysses gehören alle dem großen Transit an, der heute die intelligible Sphäre beherrscht. (Der letzte Joyce, „Finnegans Wake", erschien 1928 in Fortsetzungen unter dem Titel „Work in Progress" in der literarischen Revue, die damals Eugen Jolas herausgab: „Transition", eine amerikanische Zeitschrift in Paris.)

Auch der Mediaevalismus Ezra Pounds ist ohne Zweifel ein Mediterranismus. In „Canto II" notiert er eine Begegnung: „Picassos Augen / unter schwarzer Pelzkappe". Wörtlicher Ausdruck einer mächtigen visuellen Kommunikation, und die Zeile „Ideen, alter Klatsch und mancher Ramsch / Seltsames Wissensgut und frühe Warendrift" darf man dem Weltgeist beider zusprechen, ebenso touristisch wie intellektuell, ausschweifend wie präzis. „Das Erscheinen dieser Gesichter in der Menge / Blütenblätter auf einem nassen, schwarzen Ast". Wer würde bestreiten, daß dieses Image Ezra Pounds ein Text zu jenen schwarzen Tellern Picassos sein könnte, aus denen ein Augenpaar, ein Vogelblick, ein Nasenstrich hervorspringt? —

Streiten wir uns nicht mit Jean Giono, der es verneint, darüber, ob es eine klassische Provence gibt. Noch lange nach „Provenca", 1910 erschienen, beschäftigt sich Ezra Pound mit Thesen, in denen die Hauptzüge einer Theorie sichtbar werden, die man als Aesthetik der Troubadours bezeichnen könnte. Hier finden sich Beiträge zum Thema Hellas und Provence, die auch Beziehungen zwischen Antibes und Griechenland, Vallauris und die Antike betreffen. „Man kann beobachten", schreibt Ezra Pound in seinem Aufsatz „Mediaevalismus", daß die Hauptbewegung provenzalischer .. Dichter nicht auf erotische Sentimentalität gerichtet ist .. Der gänzliche Bruch der Provence mit dieser Welt und tatsächlich das zentrale Thema der Troubadours ist das Dogma, daß es irgendeine Proportion zwischen dem hohen Ding gibt, im Geiste festgehalten, und dem niederen Ding, fertig zum sofortigen Gebrauch".

Das ist natürlich auch die Proportion Picassos, der Keramik, Vallauris. Mögen solche Züge in seinem Werk die katalanischen Ingredienzien und Lasuren verdecken, sie bleiben auffällig und gegenwärtig genug, in den Künsten wie in den

Geschäften. Ich kann aber noch ein wenig weiter zurückstecken: Indem ich daran erinnere, wie nachdrücklich Lorca den „Dämon" — „dunkel und rauschhaft" — als das Wesen spanischer Schöpfungen rühmte, finde ich, daß er noch in keinem Gebilde Picassos die sarazenische Kunst des frivolen Tötens überlebt hätte.
Denken wie Picasso malt, das hätte zur Folge, daß man die Gedanken nicht mehr nach einer Evidenz ihrer Gegenstände ordnet oder nach der Schlüssigkeit der Aussagen aufbaut, sondern daß man sie um sich herumstellt nach Maßgabe ihrer Sichtbarkeit für einen Steinwurf, einen Säbelhieb, einen Stich, einen Schlag, also auch nach der Größe des Widerstandes, den sie den Argumenten ihrer Widerlegung, ihrer Aufhebung und Erledigung entgegensetzen. Picasso zeigt ja nicht nur die Möglichkeit ästhetischer Zerstörung der Gegenstände an, und zwar der Form und der Substanz nach, sondern gibt auch die Beispiele möglichen Entkommens.
Auf dem kleinen Marktplatz im oberen Vallauris steht jetzt die berühmte Skulptur „l'homme au mouton", ein nackter Mann mit einem Schaf in den Armen, hervorgegangen aus zahllosen Studien in Tusche und Gips, aus den Jahren 1942 und 1943, unter Platanen, umgeben von den kleinen Bistros, in denen man den Aperitif oder den Café nimmt, wenn man der vielen Poterien müde ist. Gelegentlich führt auch Picasso selbst seine Gäste hierher, um ihnen gerade dieses Stück zu zeigen. Tatsächlich, das Werk hat nicht nur die Aura der Provence, es ist eine unerwartete metaphysische Geste. Die



„Degradation des Thierischen", von der Hegel im zweiten Band der „Aesthetik" spricht, um den Uebergang vom Archaischen in das Klassische zu beschreiben, scheint hier nachdrücklich aufgehoben zu werden. Hegel hatte gesagt: „Der nächste Schritt nun, dessen wir beim Uebergang zur klassischen Kunst zu erwähnen haben, besteht darin, die hohe Würde und Stellung des Thierischen herabzusetzen, und diese Erniedrigung selbst zum Inhalt religiöser Vorstellungen und künstlerischer Produktion zu machen". Ohne Zweifel ist das nicht der Gedanke Picassos. Bei ihm gibt es in der Plastik keine Entscheidung für den Menschen; der schöne Band, den Kahnweiler und Brassai über die „Sculptures de Picasso" 1949 herausgebracht haben, beweist es. Und das ist ein Moment provenzalischer Aesthetik gegen hellenische, wie Pound bemerken würde. Das Tier wird wieder zurückgenommen .. auf die metaphysische und ästhetische Höhe der menschlichen Figur. Auch das Material, aus der die Skulptur gemacht wird, kann daran nichts ändern: die Fahrradteile eines Ochsenkopfs, die Papierfische, die Vögel aus Holz, Draht und Gips, der Kranich aus der Lenkstange — der ästhetischen Rezeption des Schrotts entspricht die metaphysische des Tieres. Wir befinden uns im Archaikum einer Kunst des fortgeschrittenen Bewußtseins, einer Kunst der Technischen Realität, und in ihrer Sphäre handelt es sich weder um traditionelle Formen noch um traditionelle Substanzen, sondern um den Plan neuer Formen und den Plan neuer Substanzen überhaupt.

II

Das Archaikum des fortgeschrittenen Bewußtseins ist natürlich ein Thema der Zeit, denn die Fragilität des gegenwärtigen Weltzustands ist ja endgültig offenbar geworden, und in solchen Epochen interessiert man sich immer für Ausgangspositionen, für Situationen des Anfangs. Das ist nicht historisch gemeint, sondern systematisch, also im Hinblick auf ästhetische und metaphysische Elemente.
„In der ursprünglichen Einheit des ersten Dinges liegt die Ursache aller Dinge, mit der Anlage zu ihrer unvermeidbaren Vernichtung", so hat Edgar Allan Poe die Sachlage in „Heureka" ontologisch formuliert, und ohne Zweifel ist dies einer der Aspekte, unter dem wir heute die Welt betrachten müssen. Vergänglichkeit ist als Attribut längst nicht mehr stark genug, um das Universum der Dinge zu kennzeichnen. Es ist notwendig, von Vernichtbarkeit, Zerstörung, Deformation, Degradation zu sprechen, wenn man die volle Wahrheit sagen will. Der Aesthetik Picassos ist diese Version bekannt. Vernichtung, Zerstörung, Degradation, Deformation sind Prozesse, die in seiner Werkstatt zu ästhetischen Zeichen führen, die nicht nur die Bedeutung haben, die Welt, die Gesellschaft, Gegebenheiten, Gegenstände einem poeschen Axiom auszusetzen, sondern zugleich auch eine ästhetische und metaphysische Rezeption und Rehabilitierung des Zerfalls, des Schrotts, der Asche durchzuführen. Planmäßige Experimente auf dem Wege ihrer Realisation gehören nicht nur bei ihm

zu den angemessenen Unternehmen künstlerischer Produktion, wenn es sich darum handelt, der Entstehung neuer Formen und neuer Substanzen am Ursprung beizuwohnen.
Die Liquidation evidenter Formen und bekannter Substanzen sowie der Uebergang zu nichtevidenten Formen und unbekannten Substanzen in der Kunst bilden ein ästhetisches Aequivalent zur Entformung der Materie, der Relativierung der Mechanik während der elektrodynamischen und nuklearen Epoche der Physik. Das ästhetische Zurücktreten der Gegenstände entspricht dem Verschwinden echter Modelle in der Mikrophysik. Mehr und mehr hat sich herausgestellt, daß Elektrizität unter der Kategorie der Form nicht denkbar ist, und die Kernprozesse, die sich als feinste, verwickeltste und erschreckendste erwiesen haben, verraten uns substantielle Erscheinungen und Energieverteilungen, wie sie tatsächlich auf den Bildern der Tachisten, bei Wols, bei Pollock, bei Henri Michaux und Claude Georges sichtbar werden, Wahrnehmungen aus der Wilson-Kammer eines exorbitanten Bewußtseins, Substanz unabhängig von der Kategorie der Form, Kunst jenseits organisierter Gestaltung. Daß die Materie und die Energie in ihren reduzierten Zuständen nicht vollständig strukturiert und determiniert sind, diese Feststellung der Physik wird hier ästhetisch bestätigt.
Als „art informe" stellt das tachistische Bild eine ästhetische Realisation des elektrodynamischen Zustandes dar, dem, wie gesagt, keine evidenten Formen, keine präparierbaren Substanzen entsprechen. (Nicht umsonst spricht Francis Ponge in

seinem schönen „Text sur l'électricité", den er kürzlich für die „Société pour le Devéloppement des Applications de l'électricité" verfaßt hat, von einer „unnahbaren Prinzessin" mit „blauen Augen"). Es handelt sich um eine ästhetische Welt äußerster Naturalisation, reduziert auf „Signes", „Taches" und „Mouvements", den unveräußerbaren Elementen desorganisierter Materie und Energie, um „Zeichen", „Flecken" und „Bewegungen", den letzten Strukturen archaischer Vorstellungswelt, synthetisiert im fortgeschrittenen Bewußtsein provozierter technischer Zivilisation.

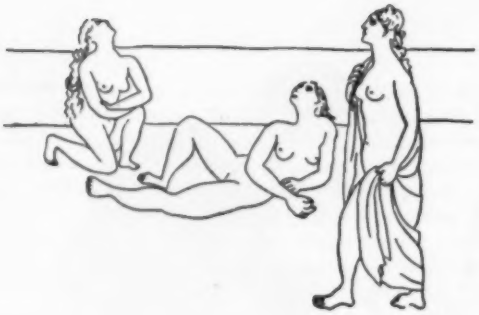
Von Hegel aus könnte angesichts der beiden großen Komponenten der Moderne, angesichts von Konstruktivismus und Tachismus, von der unendlichen Entzweiung zwischen Form und Substanz, diesen alten aristotelischen Kategorien, gesprochen werden. Auf der einen Seite die Bewegung auf die Selbständigkeit der Formen, auf der anderen Seite das Gegenspiel in der Verselbständigung der Substanz, der Sphäre der Gegenstände in beiden Fällen fern, in äußerster Zuspitzung der Gegensatz zwischen Vordemberge-Gildewart und Georges Mathieu. Dort ein mathematisches Reglement, genau und vollständig ins Visuelle umgesetzt, hier eine emotionale Dynamik, die den visuellen Kontakt zu zerstäuben droht, konkret ist man in beiden Fällen, und Abstraktionen begleiten in beiden Richtungen den ästhetischen Prozeß. Die konstruktive Limitation der selbständigen Formen und die desorganisierte Präparation der selbständig gewordenen Substanz gehören beide zur Dialektik der Möglichkeiten, die den Gedanken an die Kunst heute beherrschen.

Aber an der Küste Picassos, in Vallauris, trifft man auch auf Léger, auf die wehenden Fahnen Ferdinand Légers, eingebrannt in die Vasen und Teller der Poterie Le Chariot, ausgebreitet wie ein Wimpel oder eine Fahne über ihren Wölbungen und Vertiefungen, schwarz, rot, gelb, nur selten etwas grün oder blau, genau wie auf den besten Stücken der „Grande Parade". Niemand, auch die Konkrete Kunst nicht, gibt eine deutlichere Vorstellung davon, daß es noch eine andere Kategorie gibt, neben Form und Substanz, unter der Seiendes visuell subsumiert werden kann, als Léger und die Kategorie heißt Farbe. Nicht ohne Grund und eigentlich am heftigsten von allen beargwöhnt Léger, und darin übertrifft er auch Picasso, jede evidente und definitive Relation zwischen Farben und Gegenständen. Bis in das Formale und Substantielle hinein reicht dieser Argwohn und in seinen schönsten Stücken besteht die Demolation darin, daß er die Komposition der Farben wie eine selbständige über die Komposition der Figuren legt, so als handele es sich darum, zwei Flächen, auf der einen die Zeichnung und auf der anderen die Farben, jede für sich zu behandeln und dann, in lithographischer Manier, hintereinander zu schalten. Ohne Zweifel kann man die ontische Selbständigkeit des Spektrums gegenüber dem ontischen Fürsichsein der Linien und Konturen ästhetisch nicht sicherer und deutlicher zum Ausdruck bringen als dadurch, daß man die augenscheinlich einheitliche Phänomenalität der Welt auseinanderbricht, in verschiedenen Ebenen entfaltet und das Definitive in ihrer Beziehung zueinander leugnet, um sie dann, die Phänomenalität der Linien und Konturen einerseits und die Phänomenalität der Farben andererseits, völlig außerhalb der Physik, in einer neuen, anderen Zeichenwelt wieder zusammenzubringen, die der Aesthetik angehört. Auch diese dritte Art von Selbständigkeit, die phänomenale Selbständigkeit der Farben neben der konstruktiven der Formen und der präparativen der Substanzen ist, sofern sie uns wie die anderen keine Gegenstände, sondern Mittel gibt, ein Attribut der Technizität. Ich hob ja schon hervor, die Technische Welt ist keine Welt des Gegebenen, sondern eine Welt des Gemachten, keine Welt des Seienden, sondern der Mittel, ist also eine Sphäre des unvollständigen Seins, der Zeichen, und schon Hegel, um immer wieder auf ihn zu kommen, hat in der „Aesthetik" sehr klar gesagt, was wir darunter zu verstehen haben: „Eine Erscheinung, die etwas bedeutet, stellt nicht sich selber, und das, was sie als äußere ist, vor, sondern ein Anderes . ."

Ich betone jedoch, ästhetische Selbständigkeit, von der hier die Rede ist, bedeutet nicht die ontische Reinheit gewisser Phänomene, sondern lediglich ihre Herausstellung als mögliche Mittel. Es handelt sich in keinem Augenblick darum, auf platonische Objekte der Kunst aus zu sein. Tomas Maldonado hat kürzlich in der „Civiltà delle Macchine" das „Thema der Reinheit" aufgegriffen und es sogar für die konkrete Kunst abgelehnt. „Im Grunde", schreibt er, „ist Piero della Francesca nicht reiner als Benozzo Gozzoli und Vordemberge-Gildewart nicht reiner als Picasso". Das ist auch unser Standpunkt. Kunst in der Sphäre der Technischen Realität bedeutet nicht den Entwurf idealer Substrate, und jeder Gedanke an das Mittel, an das Zeichen, also an das unvollständige Sein zieht sofort alle Modalitäten und Grade der Dispersion des Ideals in Betracht, die für die Elemente und Strukturen des Kunstwerks je in Frage kommen können, und die Nähe der Plakatwelt läßt es nicht zu, daß Schöpfung nicht gleichzeitig auch auf Information und Kommunikation aus ist. In diesem Sinne erscheint Picasso, an dieser Küste, wie ein wirklicher Beweis dafür, daß es die Kunst nicht mehr nötig hat, nur bei sich selbst zu sein.

Doch wir wollen nicht abschweifen, wenn auch jenes „Andere", von dem Hegel spricht, zu den Motiven des Abenteuers gehört, das wohl jeden Gedanken an Picasso begleitet. Diese schöne Uferstraße am Bai des Anges, gezogen zwischen Nizza und Antibes, das weiße Gestein der Berge fällt in die Städte, und die weißen Villen der Städte berühren ein helles Meer, erscheint uns wie ein ausgespanntes Kabel des Tourismus, durch das die Menschenströme fließen, am Rande der Provence, gezogen wie die unermüdlichen Zeilen in den Texten des Malers, auf deren Wortchausseen die Vehikel der Sprache vorüberhuschen und aufgefädelt werden wie Pläne und Modelle für seine Schöpfungen: „. . je bercerai dans mes bras l'agneau et je lui donnerai à dévorer ma poitrine je le laverai avec mes larmes de plaisir et de peine et je l'endormirai avec le chant de ma Solitude par Soleares et graverai à l'eau-forte les champs de blé et d'avoine. . ." „. . in meinen Armen das Lamm wiegen ihm meine Brust zum Fraß überlassen es waschen mit Tränen der Freude Tränen des Kummers es einlullen mit dem Lied meiner Einsamkeit von Soleares ich will die Weizen- und Haferfelder in Kupfer stechen . . ."

Picasso, Zeichnung



Walter Hess

Picasso und die anderen

Im Jahre 1912 versammelte sich die künstlerische Avantgarde Europas in Köln zur Sonderbundausstellung. Man ehrte Cézanne, van Gogh, Gauguin und Munch als Stammväter und Propheten einer neuen Epoche, die mit den Gruppenbewegungen der jüngeren Generation sich allenthalben in mächtiger Entfaltung zeigte. Als Führer einer dieser Bewegungen erschien der 31jährige Picasso, dessen Kubismus eben von der analytischen zur synthetischen Phase überging. Im Jahre 1955 hat man in Kassel versucht, im Rückblick auf ein halbes Jahrhundert die „Dokumente" jener Bewegungen zu versammeln: eine faszinierende, vielverzweigte Entfaltung, keine Einheit zwar im Sinne von Stilbildung früherer Epochen, aber dennoch ein in den Tiefen und Hintergründen offenbar sinnvoll verknüpftes Gespinst bildnerischer Prozesse. Gleichzeitig aber wird in Paris und dann in München das Werk von Picasso im Extrakt dargeboten, und es scheint, daß die Retrospektive dieses Einen an Vielgestalt das große Resümee von Kassel fast überbietet. Längst ist er nicht mehr der Führer einer Gruppe, keine Aufzählung von Perioden seines Werks scheint erschöpfend, keine Klassifizierung treffend, die „Ismen" verfangen alle nicht recht. Uebergreift er sie alle? Auch das kann man nicht sagen, aber nirgends scheint sich die Zeit so komplex in einem Werk zu spiegeln, keiner hat die Zeitgenossen so beunruhigt, von seiner Interpretation hat man sich am meisten für die Deutung der Gegenwart versprochen.

„Picasso avant Picasso" ist der Titel eines Buches von Cirici Pellicer über die künstlerische Frühzeit des Malers. Thema und Plan dieser Arbeit setzen stillschweigend eine „normale" künstlerische Entwicklung voraus, im Anfang also tastende Auseinandersetzungen mit der Zeitsituation, in diesem Falle mit dem „katalanischen Modernismus", einer eigentümlichen Brechung von französischem Symbolismus mit deutschem Jugendstil und nordischer Neuromantik, in allmählicher Reife dann die Ueberwindung der vorgefundenen Situation und den schöpferischen Schritt über sie hinaus. Der reife Picasso aber sagt: „Ich entwickle mich nicht ich bin." Ist der „Picasso avant Picasso" nicht auch schon Picasso, d. h. ein Phänomen, dem mit gewohnten Entwicklungsvorstellungen nicht beizukommen ist?

Mit 14 Jahren malte Picasso seine Schwester, realistisch-malerisch in der Machart, mit mancher naiven Unzulänglichkeit anscheinend, die Gestalt unorganisch, wie zusammengesetzt; obwohl frontal und zentral, doch wie verloren in unartikuliertem Raum. Dabei könnten einige Verschiebungen in den Verhältnissen und Gliederungen schon die Figur beleben und sie auf den Raum als eine vertraute Umwelt beziehen. So aber wirkt sie steinern, dumpf, beziehungslos auch zum Betrachter. Picasso wußte in gleichzeitigen Bildern durchaus mit sicherster Einfühlung die Illusion organischer Lebendigkeit zu erwecken, er war ein Wunderkind von Begabung, aber die verblüffend gekonnten Schularbeiten jener Zeit gelten ihm heute nichts mehr, dieses Bild ist ihm teuer geblieben. Also doch nicht Ungeschick, sondern Ausdruckscharakter? Aber wofür? Gibt es irgend einen Gemütszustand, den man der Dargestellten zuschreiben könnte? Gerade weil man das nicht kann, geht in zunehmendem Maße Faszination von ihr aus, eine Wirkung, die Jean Cassou als konstanten Faktor aller späteren Schaffensperioden mit einem Aperçu etwa so zu umschreiben versucht: es ist, als würde in jäher Konfrontation das ganze Weltbild, das man in sich trägt, plötzlich ausgelöscht und als gäbe es nichts mehr, mit dem Gegenüber ins Vertrauen zu kommen.

Mit 20 Jahren, an der Wende zum 20. Jahrhundert, hat Picasso offenbar die verschiedensten in den neunziger Jahren bereitliegenden Möglichkeiten nahezu gleichzeitig aufgegriffen. Das Pastell einer Komödiantin „Ende der Nummer" variiert den expressiven Dekor aus suggestiven Linien von morbider Eleganz und seltenen Farben im Kunstlicht der Bühne, jene Bildstruktur, mit der Toulouse-Lautrec die artistisch stilisierte, aber ganz individuelle, charakteristisch einmalige Lebendigkeit bestimmter Figuranten der nächtlichen Montmartre-Gesellschaft zu schlagenden Ausdrucksformeln komprimiert hatte, den ganzen Zauber dieser künstlichen, auf flüchtigen Genuß konzentrierten Sondergesellschaft jedesmal mit vergegenwärtigend. Bei Picasso ragt ein körperloses Wesen, schemenhaft einsam vor leerer Kulisse, in fahlen Farben, eine Pose ohne Publikum, ein Zeichen ins Leere. Der Frauenkopf aus dem nächsten Jahr zeigt eine Farbflächenstruktur, wie sie

nderen

sch-ma-
glichkeit
gesetzt;
tikulier-
en Ver-
und sie
So aber
Betrach-
us mit
gkeit zu
ber die
en ihm
n. Also
Aber
an der
as nicht
hr aus,
or aller
so zu
ntation
ausge-
ber ins

Picasso
bereit-
en. Das
ert den
ler Ele-
ne Bild-
isierte,
bendig-
tre-Ge-
t hatte,
Genuß
enwär-
nemen-
e Pose
pf aus
vie sie

1

2

3

Wir wissen alle, daß Kunst nicht Wahrheit ist. Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit begreifen lehrt, wenigstens die Wahrheit, die wir als Menschen begreifen können.

Man spricht immer vom Naturalismus als dem Gegensatz zur modernen Malerei. Ich möchte wohl wissen, ob irgend jemand schon einmal ein natürliches Kunstwerk gesehen hat. Natur und Kunst sind verschiedene Dinge, können also nicht das gleiche sein. Durch die Kunst drücken wir unsere Vorstellung von dem aus, was Natur nicht ist.

4

5

6

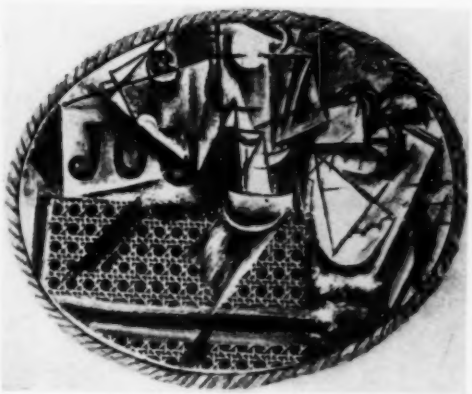
Der Kubismus unterscheidet sich von keiner an
Schule der Malerei. Allen sind die gleichen Prin
und die gleichen Elemente gemeinsam. Die Tat
daß der Kubismus lange Zeit nicht verstanden w
und daß es noch heute Menschen gibt, die nichts
sehen, bedeutet gar nichts. Ich kann nicht eng
lesen, und für mich besteht ein englisches Buch
leeren Blättern. Das bedeutet aber nicht, daß die
lische Sprache nicht existiert, und warum sollte
jemand anders als mir selbst die Schuld geben,
ich etwas nicht verstehen kann, wovon ich nichts

Viele Leute glauben, der Kubismus sei eine Art U
gangskunst und ein Experiment, das noch weiter
sultate zeitigen wird. Wer so denkt, hat den K
mus nicht verstanden.
Der Kubismus ist weder ein Samenkorn noch ein
sondern eine Kunst, der es vor allem um die
geht, und wenn eine Form einmal geschaffen ist,
ist sie da und lebt ihr eigenes Leben weiter.

Mathematik, Trigonometrie, Chemie, Psychoan
Musik und was sonst noch alles ist mit dem Kub
in Beziehung gebracht worden, um ihn leichter
zu können. All das ist nichts als Literatur, um
zu sagen Unsinn, und hat nur üble Folgen g
weil die Leute vor lauter Theorien blind wurden.
Der Kubismus hat sich innerhalb der Grenzen u
grenzungen der Malerei gehalten und nie beh
er wolle darüber hinausgehen. Zeichnung, Kompo
und Farbe werden im Kubismus im gleichen Sinn
auf die gleiche Art verstanden und gehandhab
in allen anderen Schulen der Malerei.

7

8



9

Jeder möchte die Kunst verstehen. Warum versucht man nicht, die Lieder eines Vogels zu verstehen? Warum liebt man die Nacht, die Blumen, alles um uns her, ohne es durchaus verstehen zu wollen? Aber wenn es um ein Bild geht, denken die Leute, sie müßten es verstehen.
Mann will in allem und jedem einen „Sinn" finden. Das ist eine Krankheit unserer Zeit, die so wenig praktisch ist und die es doch mehr als irgendeine andere Zeit zu sein glaubt.

Die aus der Natur entlehnten Bestandteile dienen dazu, Abwechslung in die Bilder zu bringen.

10

11

Menschen, die Bilder erklären wollen, bellen für gewöhnlich den falschen Baum an.

Ein Bild kann ebensogut die Ideen der Dinge darstellen wie ihre äußere Erscheinung, ohne deshalb zu zerfallen. In Wirklichkeit kopiert man nie die Natur, man ahmt sie nicht nach, man bekleidet erfundene Objekte mit einem realistischen Schein.

Ich bin kein Pessimist, ich verabscheue die Kunst nicht, denn ich könnte nicht leben, ohne ihr nicht all meine Zeit zu widmen. Ich liebe sie als einzigen Lebenszweck. Alles, was ich im Zusammenhang mit der Kunst tue, bereitet mir die größte Freude.

Bonnard und jenen Intimisten der neunziger Jahre eigentümlich ist, die weich, konturlos, tapisserieartig die Farbsubstanz ausbreiten, sensibel flockige Töne ineinanderbettend, die Empfindung einzufangen und einzuspinnen ins vegetative Leben, in ganz vertraute Nähe zum Sujet. Bei Picasso verkehren diese zärtlichen Mittel auf fast ironische Weise ihren Sinn, sie lassen jäh ein Gesicht auftauchen, faszinierend, attraktiv, aber auch zeichenhaft starr in unüberbrückbarer Distanz. „Er hegt keine Intimität mit den Figuren, die er schafft. Im Irgendwo stehen sie plötzlich da, er betrachtet sie von der Höhe seiner einsamen Entfernung, dann geht er weiter und kehrt nie zurück" (Cassou). Das gleichzeitig gemalte Mädchen mit der Taube könnte man sich entstanden denken im Kreis der Symbolisten von Pont Aven, die für ihre Legenden vom einfachen Leben den „Cloisonnismus" entwickelt hatten, die Unschuld reiner Farbflächen im geschlossenen Kontur naiv ausdrucksvoller Linien, ein Mittel der imaginativen Versenkung in die ursprüngliche Einheit alles Kreatürlichen. Picasso umschreibt mit diesen Konturstegen die Einsamkeit eines Kindes mit seinem Spielzeug und seiner Taube in fremder Leere und starrer Distanz, durch die auch das starke Sentiment der Arabeske wieder neutralisiert wird. Der Bildform Gauguins verpflichtet ist der Harlekin aus dem gleichen Jahr 1901. Doch was dort „magischer Akkord" war, schwingender Dekor in betäubend schönen Farben, in Blüten ausklingend, neuromantischer Traum von den Quellen des Lebens, das wird bei Picasso bannendes Zeichen ausgesetzter Existenz, Gebärde der Schwermut am Symbolthema des Harlekins.

Die Aufzählung von Gestaltungsweisen, die Picasso in diesem einzigen Jahr aufgegriffen hat, ist noch längst nicht erschöpfend. Aber alles, was er berührt, verändert seinen Sinn, und zwar immer in gleicher Richtung. Dabei sind ihm die verschiedenen „Stile" nicht Etappen eines Aufstiegs, einer Eroberung, sie folgen sich ohne Zuwachs und Verlust, stehen nebeneinander oder könnten auch andere Reihenfolgen bilden. Ein einzigartiges Phänomen. Was kann es bedeuten? Vielleicht läßt sich wenigstens hypothetisch die Richtung andeuten, in der die Antwort liegen könnte. Die Welt ist der modernen Malerei nicht mehr fraglos gegeben als ein in seinem objektiven Sein gedeutetes, dinglich-gegenständliches Gebäude, sondern als eine Mannigfaltigkeit von Erscheinungen, die sich erst in den Gestaltungsstrukturen der Kunst überhaupt als sinnvoll zusammenhängend definiert; der Einheitspunkt der Welt hat sich auf die Seite des Subjekts verlagert. Die verschiedenen von dem jungen Picasso aufgegriffenen Bildstrukturen waren entstanden als ebenso viele Definitionen von Wirklichkeit, Entwürfe vom Wesen hinter den Erscheinungen, für Picasso aber scheinen sie alle nur den Wert von Hypothesen zu haben, von denen sich keine als gültig, glaubhaft und verbindlich für ihn selbst erweist. Es ist vielmehr, als führe er ihren Anspruch auf Weltauslegung ad absurdum, als konstastiere er mit ihrer Hilfe immer nur eins: Die Unannehmbarkeit aller Interpretationen menschlichen Inderweltseins. Die Kette der Bilder aus dieser Frühzeit und der dann folgenden „blauen" und „rosa" Periode gleicht einer Reihe von Feststellungen über die condition humaine von radikaler Skepsis. In einer Sphäre weiter Leere steht er unvermittelt einer Erscheinung gegenüber, sieht sie, mit nichts verbunden und auf nichts bezogen, stellt sie fest mit den Mitteln, die angemessen erscheinen, und geht weiter. Das Selbstporträt aus der blauen Periode hat Jedlicka beschrieben: ... blau vor blau, gespenstisch monoton ... der Bildraum aus dem Grenzenlosen geschnitten ... wie auf leere hallende Bühne getreten, nur gerade so, daß er gleich wieder abtreten könnte, in dieser Augenblicklichkeit ist der Künstler unheimlich fixiert ... der Blick, unvergeßlich vage und doch genau, kommt aus dem Leeren, trifft schneidend auf und geht wieder ins Leere. In der Zeit der Saltimbanques ist der Grundgehalt an Symbolthemen in bestürzender Weise sublimiert.

Ein Hauptwerk dieser Reihe, mit dem Rilke eine nachhaltige Begegnung hatte, hat von Blanckenhagen interpretiert (KW 5. 1951. 4): eher gefrorene Traumgestalten als menschliche Wesen — mit der eigentümlichen Qualität gleichzeitiger Entfernung und Unmittelbarkeit — Artisten ohne Publikum, Bilder des Menschen in seinem vergeblichen „gegenstandslosen" Tätigkeitswillen.

Seit 1906 verschieben sich die raisons de peindre, wendet sich der Blick des Malers von der menschlichen Existenz auf noch fundamentalere Rätsel, auf den Gegenstand in seinem unvermittelten, unergründlichen Entgenstehen, wenn man ihm begegnet, ohne ein Universum vertrauter Vorstellungen mit sich zu tragen, voraussetzungslos, ganz entleert von allen Uebereinkünften. Diese Begegnung geschah offenbar zuerst noch immer am Menschen, beim Selbstporträt von 1906 und am Bildnis der Gertrude Stein des gleichen Jahres, auf das er nach dem Bericht der Dargestellten 80 Sitzungen verwandte, um dann die Arbeit abzubrechen und später den Kopf aus der Vorstellung neu zu malen, ein ganz ungewöhnlicher Vorgang bei Picasso, der sonst nie suchen muß, sondern immer findet, was er braucht. Aber hier ist er wohl erstmals im Begriffe, mit einer ganz eigenen neuen „Hypothese" sich Gegenständlichkeit als solche zu definieren, ihre Körperhaftigkeit zu analysieren — wie der Impressionismus die optische Erscheinung analysiert hatte — und sie komplementär und simultan neu zu fügen. Den mit genialer Leichtigkeit aufgegriffenen Strukturen vorher war gemeinsam, daß sie alle der nachimpressionistischen, subjektiv-imaginativen Vorstellungsweise entstammten, d. h. der expressiven Deutung von Erscheinungen in suggestiven Flächenzusammenhängen, Gauguin stand dahinter. Jetzt wird Malerei zur „Realisations-Hypothese", das körperhafte Eigensein der Dinge, nicht wie sie erscheinen, sondern wie sie sind, bildkonstruktiv auf der Fläche zu ergründen: das heißt die Fläche selbst zu einem Gebilde machen, das „metaphorisch" körperhaft und kubischräumlich ist. Cézanne gerät ins Blickfeld, und es beginnt das folgenreichste Abenteuer, der Kubismus.

„Mir scheint, diese jungen Leute versuchen, etwas viel Schwierigeres zu machen als Malerei", sagt Degas. Aber das bestürzende Unternehmen, Dinge, Realitätsfragmente, Stoffliches, wie es das tägliche Leben entgegenwirft, und die freie künstlerische Form in ein Ganzes zu zwingen, oder umgekehrt frei zusammentretende Formen dinglich zu qualifizieren, die kontingente Mannigfaltigkeit in „freiem Geistspiel" ordnend zu bewältigen: für Picassos Gefährten wurde der kühne Entwurf alsbald Tradition. Braque entwickelt sie stetig wie ein kluger Handwerker, in solider Arbeit, Vertrauen erweckend, ein Universum von sachlicher Anonymität, ein neues Bild der irdischen Dinge in schöner Farbsubstanz. Bei Picasso behält selbst ein dichtes, mit Sand vermischtes Pigment eine übertragene, unstoffliche, verfremdende Wirkung. Streng methodisch bringt Gris Abstraktion und Konkretion, Bildwelt und Dingwelt zu neuer Gleichung. „Das ist doch schön, einen Maler zu sehen, der weiß, was er tut", sagt Picasso von ihm. Für Picasso selbst gibt es solche Gewißheit nicht, für die anderen verifizieren sich die Hypothesen, jeder von ihnen definiert sich die Welt mit der einmal gefundenen Struktur und er richtet sich darin ein. Für Picassos ehemalige Gefährten bleibt das kubistische Formgebilde das Bezugssystem ihrer Wirklichkeitsbewältigung, oder sie selbst oder andere

„überwinden" diese Position, kommen zu einer neuen Wahrheit, finden z. B. ihren geometrischen Ort im „surrealen" Traumbewußtsein. Für Picasso scheint es solche Wahrheiten und Fixpunkte überhaupt nicht zu geben, nach jeder Hypothese ist sein Vorstellungsfeld sofort wieder entleert und allseitig offen für den Einfall neuer Signaturen, aus dem Bestand des eigenen Werks, aus den Intentionen der anderen, aus dem Arsenal der Zeiten, aus unlotbaren mythischen Tiefen, herbeigezogen durch Begegnungen und Erregungen des persönlichsten Lebens; antikisch ideale, figurative Zeichnung etwa durch das Thema der Maternité und gleichzeitig abstrakte, durchsichtig spirituelle Konstruktion durch eine Dingbegegnung. Aber das „Stilleben" wird zur monumentalen Konstellation idolhafter Zeichen von fremder Bedeutung, die figurative Gruppe zur körperlos zerbrechlichen Erscheinung aus jenem Bereich, wo die fernen Schatten nicht mehr existenter Wirklichkeiten aufbewahrt werden. In keiner seiner „Stil-Hypothesen" wird ein Weltbild manifestiert, alle seine Strukturen scheinen hinter ihrem direkten Ausdruckscharakter eine ganz andere indirekte Bedeutung zu verbergen. Sein Schaffen verläuft nicht als Entwicklung, sondern wie Mutation und Variation. In graphischen Reihen wird das gleiche Thema durch die verschiedensten Formstrukturen variiert, aber die „verborgene" Bedeutung scheint doch die gleiche. Jede Variante (schreibt -gt., Zürcher Zeitung 14. 5. 54) gleicht einem Prädikat, das aus immer neuen Richtungen die Kopula „ist" anvisiert, hinter dem aber stets das „Sein" entzogen und verborgen bleibt.

Nicht so sehr wegen seiner unabsehbaren Wirkung auf die anderen oder wegen der rücksichtslosen Ausbeutung der anderen durch ihn scheint Picasso so umfassend repräsentativ, sondern weil sein Werk, der Pluralismus seiner Hypothesen auch auf den verborgenen Zusammenhang verweisen könnte, der hinter den vielfältigen Strukturen der anderen, hinter den verschlungenen Wegen bildnerischen Denkens unserer Epoche im ganzen, liegen könnte.

Picasso: „Ich habe ein Modell genommen, aber nach kurzer Zeit habe ich es weggeschickt. Ich liebe nicht das Gefängnis."

Hans Curjel

Picassiana

Jugendeindrücke

Die mit extravaganter, überströmender Phantasie begabte Großmutter Picassos — so berichtet Picassos Jugendfreund Jaime Sabartès — erzählte ihrem Enkel in früher Jugend verwegene Geschichten. Das Kind deformierte sie, um sie noch seltsamer zu machen, und erzählte sie so, als habe es sie selbst erfunden. Der ganze Picasso, wie wir ihn heute kennen, ist in dieser Beschreibung enthalten: die Beeindruckbarkeit, die Vorstellungskraft, die Verwandlungsfähigkeit und die Selbstidentifikation. Daß Jugendeindrücke für eine solche Geistesstruktur von größter Bedeutung sind, scheint klar. Vorab das Spanische im allgemeinen natürlich, das von vielen Seiten auf ihn einströmte. Im speziellen, was weniger bekannt ist, die geistige Luft des katalanischen Barcelona, wohin der frühreite vierzehnjährige Jüngling 1895 kam, um fünf Jahre zu bleiben.

Barcelona war in den neunziger Jahren ein Nest der Rebellion verschiedenster Art. Die Blicke revolutionärer junger Literaten und Künstler waren mehr nach England, Belgien und Deutschland als nach Paris gerichtet. Von den Präraphaeliten aus entwickelten sich neogotische Strömungen, Schopenhauer und Nietzsche wurden eifrigst gelesen und diskutiert, Aufführungen von Stücken Ibsens hinterließen tiefste Eindrücke, die Musik Wagners wühlte die Gemüter auf. Nicht genug der nordischen Vorliebe: man setzte sich mit Böcklin und mit Segantini auseinander, in deren Werken man etwas vom nördlichen Mythos empfand, eine Nummer der Zeitschrift „Joventut" wurde Heinrich Vogeler, dem deutschen Jugendstilzeichner, gewidmet, man verehrte Sezessionisten wie Liebermann, Trübner und stellte sie neben Monet, Pissaro, Renoir und, typischerweise, Forain. Im Café „Els Quartre Gats", der „brasserie gothique pour les amoureux du Nord", traf sich diese Jugend, die dem geordneten Bürgertum den „esprit de la catastrophe" als das Lebendige, Zukünftige entgegenhielt. Es gab Cabaretvorstellungen, in denen zu gleicher Zeit eine Ballade von Chopin und die Marseillaise zu Gehör gebracht wurden — eine einfache Frühform späterer simultaner künstlerischer Methoden. Modernistische Feste wurden organisiert, schon ehe Picasso nach Barcelona kam. 1892, bei einer dieser Veranstaltungen, bei der eines der symbolistischen Stücke Maeterlincks aufgeführt wurde, verlas der Maler Santiago Rusinol, den Picasso später gezeichnet hat, ein Manifest: „dem menschlichen Leben nicht die normalen Schauspiele, sondern die blitzenden, zügellosen, paroxystischen Visionen entreißen; vom Anormalen und Unerhörten zu leben; auf die Schrecken der Vernunft zählen, die sich über Abgründe neigt; das Unbekannte ahnen — das ist die ästhetische Form dieser Kunst, strahlend und nebelhaft, mystisch und sensualistisch, raffiniert und barbarisch, mittelalterlich und modern zu gleicher Zeit."

In den Kreisen dieser jungen Menschen, die in intensiver und höchst eigener Weise in Spanien das realisierten, was man Atmosphäre des Früh-Jugendstiles nennen kann, verbrachte Picasso in Barcelona entscheidende Jahre seiner Jugend. Die Kameraden spürten seine Kräfte; sie nannten ihn d e n Maler. Wenn wir uns dieses Leben und Denken der Jugend Barcelonas vor Augen führen, wird manches verständlich, was sich später in der Entwicklung Picassos ereignet hat. Wie stark Picasso an Barcelona hing, wird daran erkennbar, daß er erst nach vier kürzeren Aufenthalten in Paris, vier Anläufen gleich, 1904 sich definitiv in Paris festsetzte. Viele in Barcelona empfangene Eindrücke gelangen erst in Paris zur Verwirklichung.

Préciosité

Wörtlich genommen bedeutet „préciosité" das Gezierte. Im spanischen Wesen aber entspricht „préciosité" dem Sinn für das Kostbare, das Geschliffene, das Knappe, Blitzende, der Glanz des Materialen; „préciosité" reicht bis zum Bizarren, zum brillanten Denk- und Gefühlsornament oder zu den geistigen Verzweigungen höchster Gelehrsamkeit.

Die tänzerischen Figuren der Toreadores gehören ebenso zur „préciosité" wie die Spitzen der Mantillen, die Volten der spanischen Reitschule ebenso wie die feuerwerkartigen Goldschmiedearbeiten aus Mallorca, die phantastischen Gedankengänge Don Quichotes nicht weniger als die poetischen Bilderfolgen und Denkornamente des Barockdichters Gongora. „Für eines der Haare des Geliebten würde die Sonne tausend Strahlen geben" —, „préciosité" im Reich jugendlicher Liebe!

Hat man erkannt, daß „préciosité" nichts Zerbrechliches, son-

dern Gespanntes bedeutet, so wird klar, wie tief Picasso mit ihr verbunden ist: Sein Vibrato der Leidenschaft, die Knappheit und Schärfe der Konzeptionen, die Brillanz des geistigen Aufbaus und seiner Erfüllung in künstlerischer Gestalt; seine Beziehung zum Material der Farbe, zum Spiel der Formen. Die Collagen, bei denen Picasso Abfälle, schäbige Reste in legitime Mittel künstlerischer Gestaltung verwandelt und mit ihnen Schönheit bewirkt, sind nichts anderes als „préciosité" gleichsam mit umgekehrten Vorzeichen. Mit hellem Blick hat Carola Giedion vor kurzem gezeigt, daß die prachtvollen Zufallsmosaiken des katalanischen Architekten Antonio Gaudi, dessen Schaffen sich mit dem Kreis der Rebellen von Barcelona berührt, mit der Vision und der Manipulation aufs engste zusammenhängen, aus denen die Collages Picassos entstanden. Unmittelbar hat sich Picasso zum Geist der „préciosité" bekannt, als er 1948 zwanzig Gedichte Gongoras nicht nur mit Illustrationen versah, sondern auch den spanischen Text selbst gravierte. In der Folge der Radierungen erscheint das Portrait Gongoras, ein Grecokopf, scharf geschnitten und ziseliert mit dem unersättlichen Blick des Menschen, der das Kostbare aus der Welt der Erscheinungen zieht, das Kostbare, das mit dem Wesentlichen identisch ist. Picasso selbst besitzt diesen Blick, „la force de son regard" sagt Sabartès, die Macht seines Blickes, die sich nur ans Wesentliche heftet.

Theater

Man müßte eigentlich sagen „Ballett", denn fast alle Bühnenentwürfe Picassos sind für Ballette geschaffen. Aber die künstlerischen Ideen, die Picasso auf diesem Feld hervorgebracht hat, beschränken sich nicht auf das spezifisch Ballettmäßige, sie betreffen das szenische Geschehen in seiner ganzen Breite und Tiefe. Strawinsky hat es in Erinnerung an seine Zusammenarbeit mit Picasso bei der Aufführung des Ballettes „Pulcinella" — das übrigens über das strenge Ballett hinaus eher eine getanzte, gemimte und gesungene „commedia dell'arte" ist — klar gesagt: „Ich weiß nicht, was mich mehr begeisterte, Picassos Farbe, seine Bildhaftigkeit (plastique) oder der erstaunliche theatralische Sinn dieses außergewöhnlichen Menschen." (Strawinsky, Chronique de ma vie, Band 1). Theatralischer Sinn: das ist die Fähigkeit, reale oder geistige Vorgänge in ihrem Ablauf, in ihren rhythmischen Kurven und Akzentuierungen anschaulich zu machen, die hinter und zwischen ihnen stehenden Verwandlungen faktisch oder auch nur fühlbar oder ahnbar erscheinen zu lassen; das Magische im Realen und das Reale im Magischen. Strawinsky hat diese Beobachtung bei der Arbeit an „Pulcinella" gemacht, die Picasso von der liebenswürdigen, fast dekorativ harmlosen Seite zeigt. Die enorme Realisationskraft des theatralischen Sinnes Picassos erscheint in voller Wucht beim ersten praktischen Kontakt Picassos mit der Bühne, bei seiner Arbeit für das Ballett „Parade" (1917). Ein Griff, und es öffneten sich die Tore in neues Land. Das Ganze ist einer der komplexen Glücksfälle. Cocteau hatte den Stoff erfunden, Eric Satie die aufreizend primitive Musik geschrieben, Diaghilew in der Blüte seiner Aktivität war der Producer, die Mitarbeit Picassos als Maler transportierte das Ganze in eine neue Welt der Sichtbarkeit. Dazu die plastische Luft Roms, wo während des ersten Weltkrieges die Zusammenarbeit Diaghilews, Cocteaus und Picassos vonstatten ging. Unbeschwert von den Belastungen leer gewordener Tradition und unbeeindruckt von den weisen Reden allwissender Theaterpraktiker führte Picasso die neue Formenwelt des Kubismus auf die Bühne. Ihre Struktur, nämlich das Guckkastenprinzip, läßt er unangetastet. Aber im gegebenen Rahmen bewegen sich neue Gestalten; ummontierte Lebewesen, die sich gestisch ausdrücken, die ständig veränderte Facetten zeigen. Und mitten in diesen Geschöpfen kristallinischen Charakters, die den Bühnenraum in neuen Dimensionen abmessen, erscheint die unmittelbare, die unveränderte Realität der Natur in der Gestalt des „American girl" — die Wirklichkeit neben der Unwirklichkeit, ein theatralisches Geschehen erregender Wirkung. „Aus dem Rhythmus der Musik, in der Schreibmaschinen im Orchester klapperten, des Lichtes, des Tanzes entstand eine solche, gleichsam erotische, Uebersteigerung, daß die Zuschauer, die nicht in handgreifliche Händel gerieten oder in Beifallsäußerungen dröhnten, sich aufführten wie die liebestollen Maler und Malerinnen in meiner Loge" — so der Bericht Michel Georges-Michels über die Uraufführung von „Parade" 1917 in Paris, während die deutschen Heere vor der Stadt standen.

„Parade" bedeutet den Einbruch Picassos ins theatralische Feld. Von seinen späteren Arbeiten für die Bühne gelangt die Realisation des Ballettes „Mercure", ebenfalls zu einer Musik Saties (1924) in einer Durchdringung von antikischer und traumhafter Form paradigmatisch legitim in den Bereich des Surrealistischen. Auch hier ein grundsätzlicher Schritt.

Picassos Phantasie steht nicht still. Sie erreicht das Gebiet des Szenischen einer anderen Ordnung bei den Zeichnungen „Songes et mensonges de Franco", die während des spanischen Bürgerkrieges über den Linien der Truppen Francos abgeworfen worden sind — eine wahrhaftige Moritat mit stummem Text, der von den Soldaten auch ohne Worte verstanden worden ist, ein szenisches Geschehen populärer Ordnung. Wie sehr szenische Vorstellungen bei Picasso ihr Wesen treiben, zeigt das Stück „Wie man Wünsche beim Schwanz packt", das Picasso 1944 geschrieben hat. Problematisch vielleicht in seiner hemmungslosen Triebhaftigkeit, aber voller „innerer theatralischer Figur", um ein klassisches Wort Albrecht Dürers abzuwandeln. Eine Folge vitaler und gedanklicher Vorgänge aus der ungebrochenen Welt des Sexuellen, die in Verwandlungen, Ueberschneidungen und räumlich szenischen Vorstellungen in der Zeit abrollen. In der Zeit — könnte man nicht im Prinzip der kubistischen Gestaltung, in der durch das optische Umschreiten der Objekte das Element Zeit in Erscheinung tritt, das Auftreten des szenischen Momentes erkennen?

Dichtung

Als der Dichter Guillaume Apollinaire den berühmten Essay über Picasso schrieb — 1913 in dem kleinen Band „Les peintres cubistes" —, kam ihm mit Selbstverständlichkeit das Wort poetisch in den Text. Er zielt auf Picasso, wenn er schreibt: „Es gibt Poeten, denen eine Muse die Werke diktiert, es gibt Künstler, deren Hand von einem unbekannten Wesen geleitet ist, die sich ihrer wie eines Instrumentes bedient ... Sie sind gleichsam eine Verlängerung der Natur, und ihre Werke durchlaufen kaum den Bereich der Intelligenz." Apollinaire hat damit die späteren dichterischen Aeußerungen Picassos charakterisiert, die zwar sporadisch auftreten, aber trotzdem gewichtig sind. Erst zu Anfang der dreißiger Jahre wurden solche dichterische Aufzeichnungen Picassos bekannt. Seine Mutter reagierte in einem Brief an ihn mit folgender Bemerkung: „Man sagt mir, daß Du schreibst. Bei Dir, glaube ich, ist alles möglich. Wenn man mir eines Tages erzählt, Du habest die Messe gelesen, so werde ich es ohne weitere

glauben." Dies sagt die Mutter, von der uns Sabartès berichtet, daß sie Picasso den Kult der Liebe vererbt habe; und der Kult der Liebe ist eine der Quellen der Poesie.
Sabartès berichtet noch mehr, was aufschlußreich ist. Picasso, den wir uns nicht sehr reich an Hemmungen vorstellen, habe ihm nur verschämt von seinen poetischen Aufzeichnungen Mitteilung gemacht. Wie als ob er das Geheimnis einer Verfehlung preisgebe! Dies ereignet sich in einem Moment, in dem die malerische Produktion aus irgendwelchen Gründen stockt. Die strömende produktive Kraft sucht sich inzwischen ein anderes Ventil: den Wortklang, das Wort, die Sprache. Picasso schreibt, um sein Herz zu leeren, sagt Sabartès. Private Beichte, die nicht für die Außenstehenden und gar die Oeffentlichkeit bestimmt ist? Nichts bleibt privat bei einem Phänomen von der Fülle, der schöpferischen Kraft, der Naturgewalt Picassos.
Also werden die dichterischen Emanationen gelesen, nicht verstanden, leichtfertig kritisiert und als Material gegen Picasso benützt. Klar, daß sie mit gezügelter lyrischer Poesie nichts zu tun haben. Sie stammen aus anderen Untergründen, aus einer anderen Zeit. Liest man sie in Parallelität mit Dichtungen dadaistischer Struktur oder etwa mit bestimmten Partien aus dem Oeuvre von James Joyce, so wird klar, was sie sind und bedeuten. Auch hier hilft uns Sabartès: „Picasso benützt alle möglichen Worte, die ganze Hinterlassenschaft der Sprache, er will ihre Grazie herausputzen, die Extremitäten fixfertiger Sätze verlängern, sie nach Lust und Laune auflösen, sich ihrer wie Ausgangstüren bedienen . . die Sprache will er wie eine plastische Materie verwandeln."
Genug, lesen wir Worte Picassos:
„. . lausche der Stunde in deiner Kindheit blaue Erinnerung weiß an den Rändern Weiß in ihren blau-blauen Augen und der Indigostreifen am Silberhimmel die Blicke weiß durchqueren das Kobaltblau das weiße Papier das die blaue Tinte zerreißt bläulich sein Ultramarin verblaßt Weiß genießt die Ruhe unruhiges Blau im Dunkelgrün grüne Wand schreibt ihre Wonnen hellgrüner Regen schwimmt grünlich im hellen Vergessen am Rand seines grünen Fußes der Sand die Erde Lied Sand der Erde nachmittags Sand."
oder:
insgeheim
schweige, sage kein Wort
es sei denn
die Straße ist voller Sterne
die Gefangenen essen Tauben
die Tauben Käse
und der Käse Worte
und die Worte Brücken
und die Brücken Blicke
und die Blicke Kelche voller Küsse
in der Orchata Milch
und all das wird verborgen
von den Flügeln eines Falters
nachts in einem Café
vorigen Sommer
in Barcelona

Die Zitate aus Sabartès; die Dichtungen in Übersetzung von Max Eichenberger

Historienmalerei

Es gibt deren zwei Arten: die repräsentative und revolutionäre. Zur repräsentativen Geschichtsmalerei gehören die Darstellungen religiöser und profaner Haupt- und Staatsaktionen von den mittelalterlichen biblischen und legendarischen Bildern über ein Bild wie Velasquez' „Uebergabe von Breda" zu den barocken Wand- und Deckenmalereien, auf denen sich christliche Himmelsgesellschaft, mythologische Zwischenwelt und historisches Ereignis in hinreißender malerischer Polyphonie vermählen. Das 19. Jahrhundert hat dann diejenige Historienmalerei hervorgebracht, die wir im allgemeinen mit diesem Wort verbinden: die panoptikumartigen, schlecht gemalten Schinken deutscher, belgischer, französischer Malerfürsten, die in byzantinischem Pathos die Ideologie der herrschenden Schichten bildlich feiern und untermauern.
Die revolutionäre Historienmalerei beruht auf leidenschaftlicher Kritik. Sie bringt aufrührerische Bildmanifeste hervor, die zu aktuellen und zu gefährlichen Ereignissen Stellung nehmen. Goya, Géricault, Delacroix, Courbet, Manet, Hodler sind ihre Meister, die in Opposition zur offiziellen Kunst ihrer Zeit stehen. Bei ihnen handelt es sich im Gegensatz zur pseudoretrospektiven Glätte der „Schinken" um lebendige Malerei, die nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch, kompositionell und maltechnisch vorwärtsstürmt.
In unserer Zeit hat Picasso durch einen großen Beitrag die revolutionäre Historienmalerei neu inthronisiert. „Guernica" von 1937 ist in dieser Richtung ein wahres Werk des Schicksals. Ein reales Bildthema, dramatisch und seiner inneren Gestalt nach symbolisch: der schmähliche Ueberfall deutscher Bombenflieger auf das ahnungs- und wehrlose baskische Städtchen Guernica während des spanischen Bürgerkrieges. Die Wirklichkeit verwandelt sich im inneren Bildraum Picassos zur apokalyptischen Vision.
Schon die Entstehungsgeschichte des Bildes ist mit erregender Dramatik geladen. Im Auftrag der republikanischen spanischen Regierung sollte Picasso ein monumentales Bild für den spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1937 malen. Monatelang fehlt ihm die Bildidee. Am 28. April 1937 ereignet sich die Bombardierung Guernicas. Am 1. Mai fliegen Picasso die ersten Bildgedanken zu, die sich in leidenschaftlichem Tempo vermehren, türmen. Nach elf Tagen tritt der erste Kompositionsentwurf in den monumentalen Originalmaßen — 3,50 m hoch und 7,85 m breit — ans Licht. In rapider Folge entstehen nun acht Versionen bis zur endgültigen Fassung, die in der Weltausstellung ihren Platz findet. In jeder Zeichnung — eine große Auswahl ist in einem 1947 bei Valentin in New York erschienenen Buch „Guernica", Text von Juan Larrea und Alfred H. Barr, zugänglich — verfolgt man, wie die politische Stellungnahme Picassos sich in Bildliches verwandelt. Der aktuelle Vorgang rückt aus der Zeit ab. Aus mythologischen Vorstellungen, Symbolgestalten, aus versprengten Einzelgebilden des Alltages baut sich das Bild auf; alles steht unter dem Zeichen des vom Menschen angezettelten Verderbens. Es entsteht das Bild einer komplexen Historie: Gegenwärtiges, seine Wirkung auf das geschichtlich Gewordene, ein Fanal, das in die Zukunft deutet.
Neue Aspekte der Historienmalerei! In e i n e m Bild zusammengefaßt erscheinen die Schichten der Vergangenheit, Urgrund des Bleibenden und die Veränderung der Zeiten, die Gegenwart und der Hinweis auf Kommendes.
Die geschichtlichen Themen lassen Picasso nicht mehr los. Das „Beinhaus" von 1944/48, das „Massaker in Korea" von 1951, „Krieg" und „Frieden" 1952, von Picasso für eine säkularisierte, alte Kapelle in Vallauris gemalt, sind die nächsten Stationen. Hier wird das Historienbild zur Biblia Pauperum, die in primitivem bildlichem Dialekt aussagt, verständlich zu machen sucht, einhämmert. Weil die Dinge zugleich künstlerisch gesagt sind, weil eine Vision dem Bild vorausgeht, deshalb sind diese Bilder keine Lehrbücher, sondern wirklicher Lebensstoff.

Elemente der Historienmalerei finden sich übrigens im ganzen Schaffen Picassos. Bei den Flugblättern „Songes et mensonges de Franco" ebenso wie bei den frühen Bildern aus dem Beginn unseres Jahrhunderts, auf denen soziale Themen im Mittelpunkt stehen. Auf ihnen ist es Picasso nicht allein um „den Glanz der Armut" zu tun (Rilke). Auch hier handelt es sich um Stellungnahme, um Deutung gesellschaftlicher Zustände. Zum Beispiel auf dem Gruppenbild der „Familie Soler" von 1903 um die menschliche Isolation.
Von der Historienmalerei aus fällt Licht auf den Realismus Picassos. Ohne Kompromisse besteht Picasso auf einem inneren Realismus, der in verschiedenen Erscheinungsformen auftritt. Nichts von der neuesten Schinkenmalerei, die unter der Marke des sozialistischen Realismus sich breit macht, der als Kunstform so recht nach dem Herzen des Spießbürgers geschaffen ist.

Bekämpft, aber nicht verkannt

Kein Wunder, daß eine Erscheinung wie Picasso bekämpft wurde und wird. Wie sollten die Rückgewandten den Zugang zu einem Künstler finden, der Verschlossenes aufsprengt, wie sollten die „Klugen" die harten künstlerischen Wahrheiten ertragen, vom saturierten Durchschnitt gar nicht zu reden, der sich an das hält, was ungefähr seiner Geisteslage entspricht. Das Schicksal des verkannten Künstlers hat Picasso aber nicht getroffen. Im Gegenteil: 1894 übergab Picassos Vater, ein Maler, seinem dreizehnjährigen Sohn seine Farben und seine Pinsel, nachdem er angesichts des offenbaren Talentes seines Sohnes sich entschlossen hatte, der Malerei zu entsagen. „An den Händen erkennt man die Hand", sagte der Vater zum Sohn! Am Ende der neunziger Jahre waren sich die jungen Künstler in Barcelona, Maler, Dichter, Literaten, klar über die außergewöhnlich künstlerischen Kräfte Picassos. Bei der ersten Pariser Ausstellung Picassos bei Vollard 1901 — Picasso war noch nicht zwanzig Jahre alt — realisierte der Kritiker Félicién Fagus (in der Gazette d'Art), daß es sich hier um einen kommenden Mann handle. Gleich nach seiner endgültigen Fixierung in Paris, 1904 erkennen ihn Dichter und Literaten. 1905 schreibt Guillaume Apollinaire: „Picasso gehört zu denjenigen, von denen Michelangelo sagte, sie verdienten Adler genannt zu werden, denn sie überragen alle anderen." Von 1910 an steht er im Mittelpunkt des Interesses und der Diskussion in Europa und Amerika. „Alles in allem d e r Maler unserer Zeit", sagte Paul Klee später. Daß Rilke die fünfte Duineser Elegie aus Eindrücken entwickelte, die er von einem Bild Picassos erhalten hatte, sei als Zeichen der „Erkennung" nur am Rande erwähnt.
Auch böswillige und attraktive Verdächtigungen — zynisch und mit bewußter Verlogenheit führe er die Menschen an der Nase herum — haben seine Stellung nicht erschüttert. Und als er sich öffentlich zum Kommunismus bekannte, setzte keine vernichtende Hetzjagd gegen den Künstler ein. Die Preise fielen nicht, und niemand zweifelte an der Kontinuität von Picassos künstlerischen Kräften. Aber auch die kommunistische Ideologie schwieg und verlangte von ihm weder Selbstbezichtigung noch Umkehr.
Ist Picasso, ist seine Kunst populär? Im banalen Sinne ja, denn er ist in die Witzblätter eingezogen und jedes Kind kennt seinen Namen. Im praktischen Sinne ebenfalls, denn in die großen Ausstellungen strömen Hunderttausende, finden sich berührt und diskutieren. Ob sie sehen? Dem unbefangenen Menschen sollte es möglich sein, denn das Geniale

Picasso, Selbstdarstellung

ist bei weitem nicht so überhöht oder absonderlich, wie viele glauben und es sich einreden lassen. Picasso hat eine Definition des Genies gegeben, die tiefe innere Bescheidenheit zeigt: „Genie", sagt er, „das ist Persönlichkeit mit zwei Groschen Talent, der Irrtum, der durch Zufall aus dem Alltäglichen hervorkommt."

Vielgestalt

Acht Namen hat Picasso bei seiner Taufe erhalten: Pablo, Diego, José, Francisco de Paule, Juan, Nepomuceno, Crispin, Crispiniano de la Santissima Trinidad. Mögen die vielen Namen spanischer Brauch sein — für uns besitzen sie symbolische Bedeutung. Gebunden an viele Gestalten wird das Kind ins Leben geworfen. Seine lebhafte Phantasie mag frühzeitig das Bewußtsein der Vielgestalt erweckt haben.
Hier ist wieder ein spezifisch spanischer Zug und zugleich eines der Kennzeichen unseres Jahrhunderts: das spanische Theater, eine der zentralen Schöpfungen des Landes, beruht auf dem Prinzip der Simultaneität der himmlischen, irdischen und höllischen Ebenen; im zwanzigsten Jahrhundert ist das multiforme Wesen der Existenz und der psychischen Reaktionen im speziellen erkannt worden. Picasso hat in den kubistischen Bildern gezeigt, wie Vorder- und Rückansicht eines Gegenstandes, Profil und en face eines Kopfes gleichzeitig auf e i n e m Bild erscheinen können.
Im Multiformen, in der Vielgestalt des Picassoschen Oeuvre Zeichen verwerflicher Spielerei oder gar Hochstapelei aufzeigen zu wollen, ist ein Zeichen von Irrtum und größte Oberflächlichkeit. Das Verstehen und die Erklärung können nur von der eminent seismographischen Natur Picassos ausgehen, die auf die wesentlichen Dinge und auf die Tiefen der Hintergründe anspricht. „Er verliert sich überall an die umgebende Welt, er verschmilzt sich mit ihr, er befragt sie unablässig", berichtet Sabartès und fährt später fort: „Seine Sensibilität ist immer auf dem Sprung, der Rest entspringt seiner Unruhe, seiner Intelligenz, seinen Empfindungen und seinen Erinnerungen." Diese Natur nun steht in einer Zeit nicht einfacher, sondern vielfacher dialektischer Kontraste, deren Signum die Doppel-, die Mehrbödigkeit ist.
Vom Drang, das Multiforme zu erfassen, ist Picasso zu den oft so mißverstandenen Köpfen mit zwei Gesichtern und zu den unerschöpflichen Verschiebungen der Augen, der Nase, des Mundes gelangt. Nicht die Häßlichkeit der Mißgeburt spricht aus ihnen, sondern die Unheimlichkeit der Vielgestalt eines einzigen Wesens. Der vielköpfige Mensch ist übrigens keineswegs Picassos Privileg. Von Grünewald hat sich eine berühmte Zeichnung eines Menschen mit drei Gesichtern erhalten, für die es mittelalterliche Vorbildungen gibt, in Dürers Apokalypse und bei Hieronymus Bosch kommen ähnliche, nicht minder dämonische Dinge vor, Chagall hat vor Picasso verwandte Visionen notiert, und in der Pionierzeit der modernen Photographie und des Films hat Moholy-Nagy die Methoden simultaner Gestaltung auf das Menschenbild angewandt. Seitdem ist in Photographie und Film das Prinzip des Multiformen ohne weiteres akzeptiert worden — vor entsprechenden Bildern Picassos jedoch, wo das Prinzip sich ohne technische Tricks rein künstlerisch verwirklicht, will man sich immer noch den Kopf zerbrechen?
In diesem Zusammenhang scheint uns ein Wort aufschlußreich, das Picasso einmal zu Christian Zervos, seinem Biographen, gesprochen hat: „Glauben Sie ja nicht, daß es genügt, sich einmal erneuert zu haben; das Neue selbst muß erneuert werden."

Picasso, Bildniszeichnung G. Apollinaire

Anselmo Bucci

Picasso

von einem Zeitgenossen gesehen

Die „schöne Fernande" stieg leichtfüßig und resolut die steile, sonnige rue Germain Pilon hinauf; sie war das Urbild eines gesunden, strahlenden Mädchens — vergnügt über sich und die ganze Welt. Sie betrachtete die pittoreske, aber etwas verblichene Welt von Montmartre mit der natürlichen Distanz eines blühend jungen Menschen, schaute auf sie mit schmalen, lächelnden Augen und sog sie ein mit ihrem roten Mund — zugleich mit dem Rauch einer Zigarette, die in einer Bernsteinspitze steckte. „Guten Tag, Fernande!" „Guten Tag, Bisi!" Und ihr Lächeln war wie Schnee.

Für uns alle war „Fernande Picasso" eine viel wichtigere Person als Picasso selbst. Dieser versteckte ihr nicht mehr die Schuhe, um sie am Ausgehen und Bewundertwerden zu hindern, aus Eifersucht, aus der verschlossenen, stummen Eifersucht eines Liebhabers aus Malaga. Diese Zeiten waren vorbei. Pablo lief auch nicht mehr — wie wir's jahrelang beobachteten — durch die rue Abesse mit ihren Verkaufsständen, um statt Fernande die morgendlichen Einkäufe zu besorgen, das Netz in der Faust, in blaues Leinen gekleidet wie ein Mechaniker, Turnschuhe an den Füßen, rotes Hemd mit weißen Tupfen — und wehende Mähne. Sein berühmtes rotes Hemd!

Picasso war auf seine Weise schön: dunkel, stämmig, eher klein; breite Schultern, kleine Hände und Füße. Schwarze Haarsträhne, die aufs linke Auge fiel und kohlschwarzer forschender Blick! Von Kopf bis Fuß der geborene Südländer.. Sympathisch!

Picasso und Fernande wohnten noch im Bateau-Lavoir, — zu oft beschrieben, als daß ich mich damit aufhalten möchte. Doch ihr Dasein gestaltete sich schon leichter.

Alle haben ihn gekannt, ohne dieser Tatsache mehr Bedeutung beizumessen als anderen Dingen. Damals waren wir alle jung und glaubten, wir seien alle gleich. Und siehe, wie weit hat er's gebracht! Doch damals: gleich auf gleich: „Bonjour!" „Bonjour!"

Und er eilte mit seinem grünen Salat und seinen zwei Beefsteaks — w e n n er sie im Netz hatte — davon, geschmeidig wie ein Aal.

Aber in Wahrheit, wenn ich zurückdenke, auch in jenen Jahren, zwischen 1908 und 1910, rührte man schon die Trommel für Picasso.

Vier seiner Freunde, mit Picasso eng und mit uns ein wenig befreundet, sprachen über ihn mit einer gewissen wichtigtuerischen Geheimniskrämerei; es waren die bekannten Propheten Max Jacob, Guillaume Apollinaire, André Salmon und Mac Orlan (der damals Dumarchais hieß). Und dann Jacques Vaillant, und wer noch? Ja, Vorwan, der polnische Mediziner, der so gelassen und intelligent war und so bleifarben aussah; ich begegnete ihm Weihnachten 1914 das letztemal, auf einem Fronturlaub, in der Uniform eines Offiziers der Fremdenlegion. Später hörte ich nichts mehr von ihm. Sieben Jahre früher: Vorwan lebte mit seiner Freundin in dem legendären Haus von Berlioz — von anderen das Haus Mimi Pinsons genannt — dann für Jahre das meinige.

Er besaß einen „Picasso" in seiner Wohnung! Es gab einen „Picasso" zu sehen! Wir gingen hin. Das kleine, sehr dunkle Gemälde hing hoch oben, über dem Kopfende des weißen breiten Ehebetts. Das Zimmer war altmodisch, viereckig, niedrig, dunkel. Das Bildchen schimmerte grünlich — schwärzlich. Was es darstellte, weiß ich nicht mehr, ich glaube, eine Madonna. Wir, zu dritt oder viert, knieten auf dem Bett und verrenkten unsere Hälse, perplex, stumm. „Schöne Farben, nicht wahr?" ermunterte uns der Hausherr, seine Worte auf polnische Weise durch die Zähne ziehend. „Wundervolle Farben!" Eine Stimme unter uns wiederholte heiser: „Ja, schöne Farben . . ."

Aber ganz unauffindbar war Picassos Werk nicht. Clovis Sagot zeigte in den Auslagen seines verstaubten und dunklen Ladens in der rue Laffite — ehemals eine Apotheke — die ersten „Fauves". Kleine Bleistiftzeichnungen, vier Finger hoch, zart, hauchzart, gewisse magere Seiltänzer und erschöpfte Harlekine, von Profil gesehen, oder hieratische, beunruhigende nackte Frauen in tänzerischer oder segnender Haltung. Diese Zeichnungen waren von Picasso. In den Jahren, von denen ich spreche, hatte ein Modigliani einen Wert von 15 Lire; für Zeichnungen und Kaltnadelradierungen von Picasso zahlte man ein paar Franken. (Jahrzehnte später habe ich sie in den Dresdener Sammlungen wiedergesehen.) Talent war da, ein schmerzhaft scharfes Talent, das uns wie mit einer Nadelspitze ritzte, aber es gab zu viele Ableitungen, immer etwas Zusammengefügtes, Nachgeahmtes, Zweideutiges.

Böse Zungen behaupteten, Picasso plagiiere die Ideen in den Ateliers seiner Freunde.

Er antwortete: „Man behauptet, daß ich meine Nächsten bestehle; aber wenn ich das Atelier eines Kollegen besuche, der so etwas verbreitet, finde ich wirklich nichts Stehlenswertes."

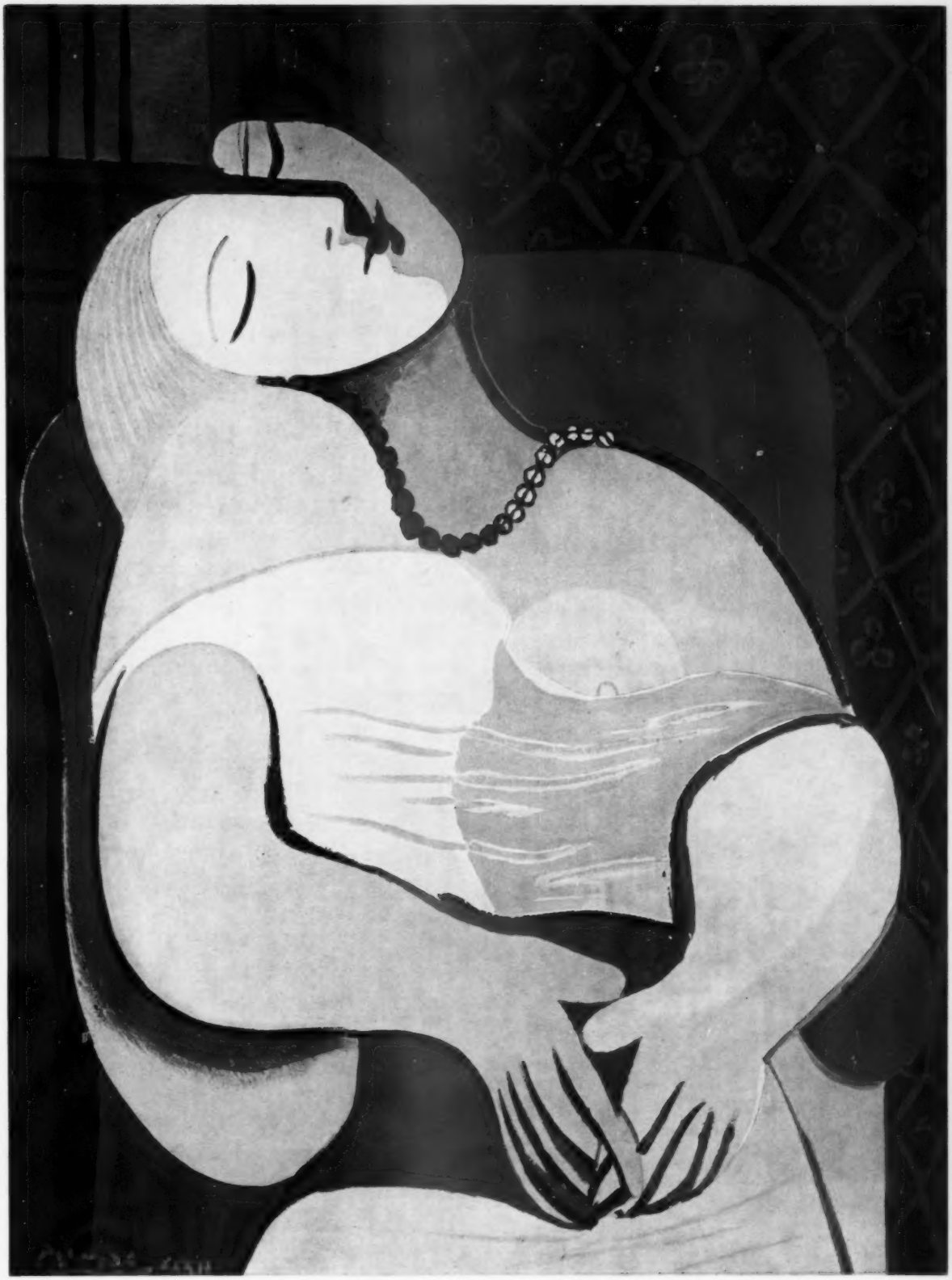
Eines Tages kam Pirola, der Pariser aus Mailand, mit einer Neuigkeit: Clovis Sagot ist nicht mehr „imstande", Picasso zu erhalten. Er hat ihn an Vollard abgetreten.

Das dünkte uns ein Ereignis zu sein.

Von wenigen gekannt, von diesen maßlos bewundert, glich „er" einem unterirdischen Gewässer; außer durch wenige Löcher, sah man nichts von ihm. Bei den Indépendants, im Salon d'Automne, in den Galerien — nirgendwo stellte Picasso aus — und auf den „Vernissagen" sprach man von ihm! 30 000 Künstler gab es damals in Paris (bedenken Sie, die Armee des Hanniball) — und Picasso leistete sich den Luxus, abwesend zu sein. Unter seinen zahllosen Einfällen und Tricks war der, sich zu verstecken, vielleicht der erfolgreichste!

Doch an einem Ort, uns allen sehr vertraut, waren Werk und Schöpfer anzutreffen: in unserer Schenke: Lapin à Gill.

Ich unterlasse es, den Lapin zu beschreiben — er ist bekannter als der Parthenon; ich beschreibe auch nicht das Gewirr der kleinen Gäßchen mit ihren bukolischen Namen, nicht das bucklige und räudige Gemäuer zwischen Gärten und Fried-



Picasso, Der Traum (1932)
Entnommen der Monographie „Pablo Picasso"
(W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart)

Picasso zei

Picasso zeigt einem russischen Maler seine Plastik „Mann mit Schaf",
Foto: „Photopress", Cagnes-sur-Mer

Picasso

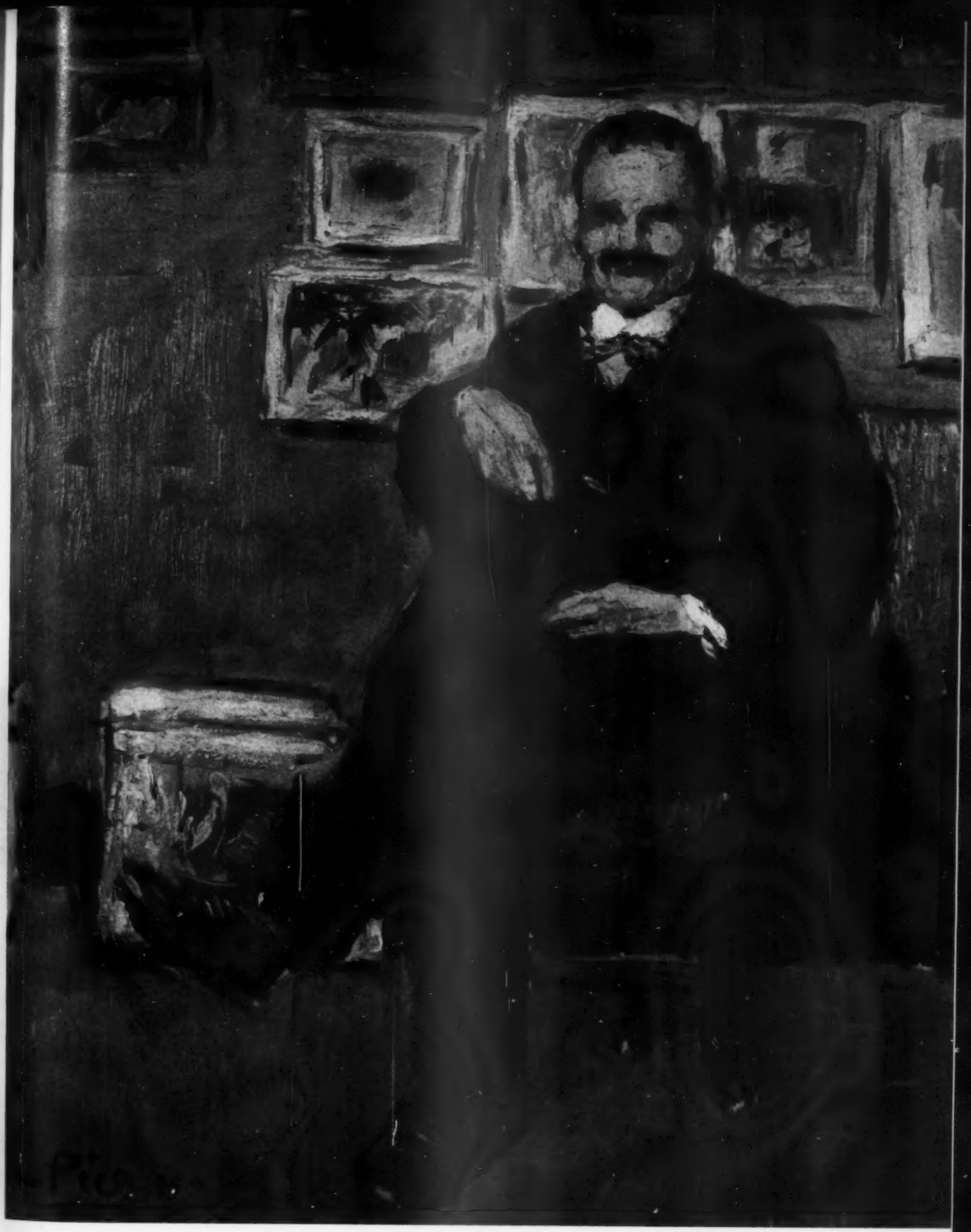
Picasso,

Picasso, Vor der Kirche, 45,5 x 54 cm, Kunstsammlung E. Bührle, Zürich

Picasso, Barcelona bei Nacht, 1901, 67 x 50 cm, Kunstsammlung E. Bührle, Zürich

Picasso, Frauenkopf

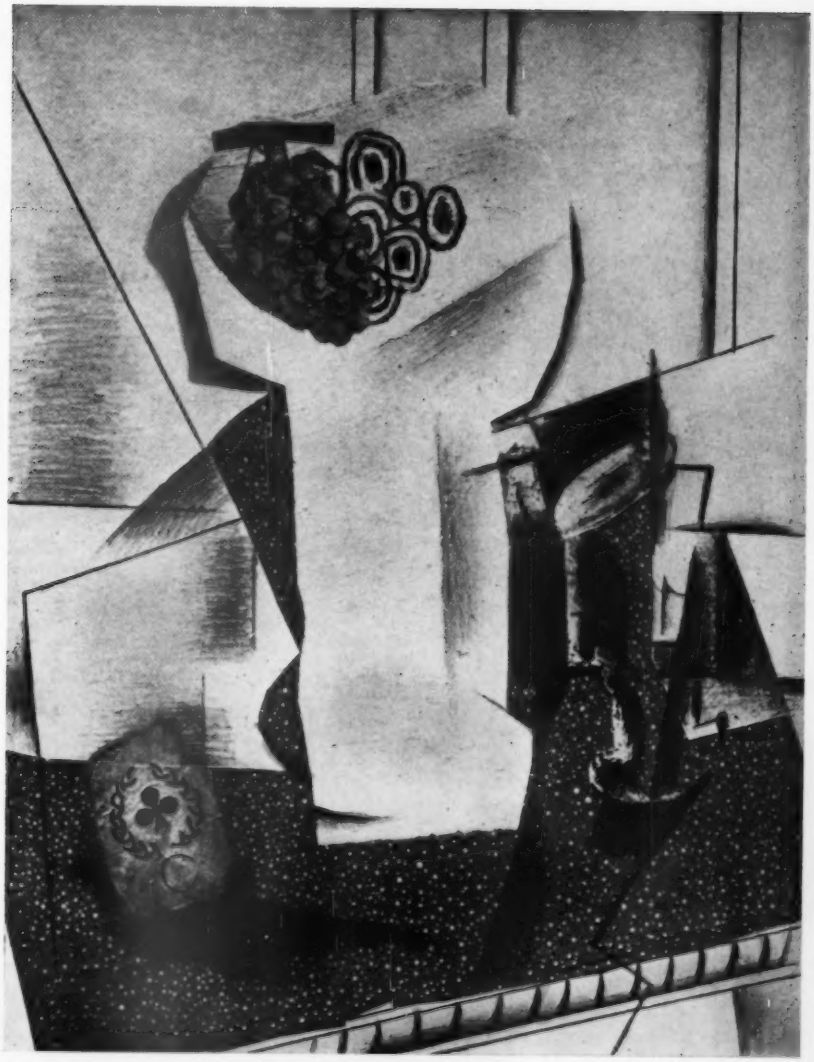
Picasso, Stilleben, 81 x 103 cm



Picasso, Coquiot, 1901, 46 x 37 cm, Kunstsammlung E. Bührle, Zürich

Picasso, Der Schreibtisch, 1910, 38 x 45 cm Galerie Vömel
Foto: Landesbildstelle Niederrhein, Düsseldorf

Picasso, Spielkarte, Schale und Glas, 1914



Picasso, Pferd und Frau mit totem Kind, Bleistiftzeichnung 1937

Picasso, Kopf

Picasso, Der Maler und sein Modell, 1927, 214 x 200 cm

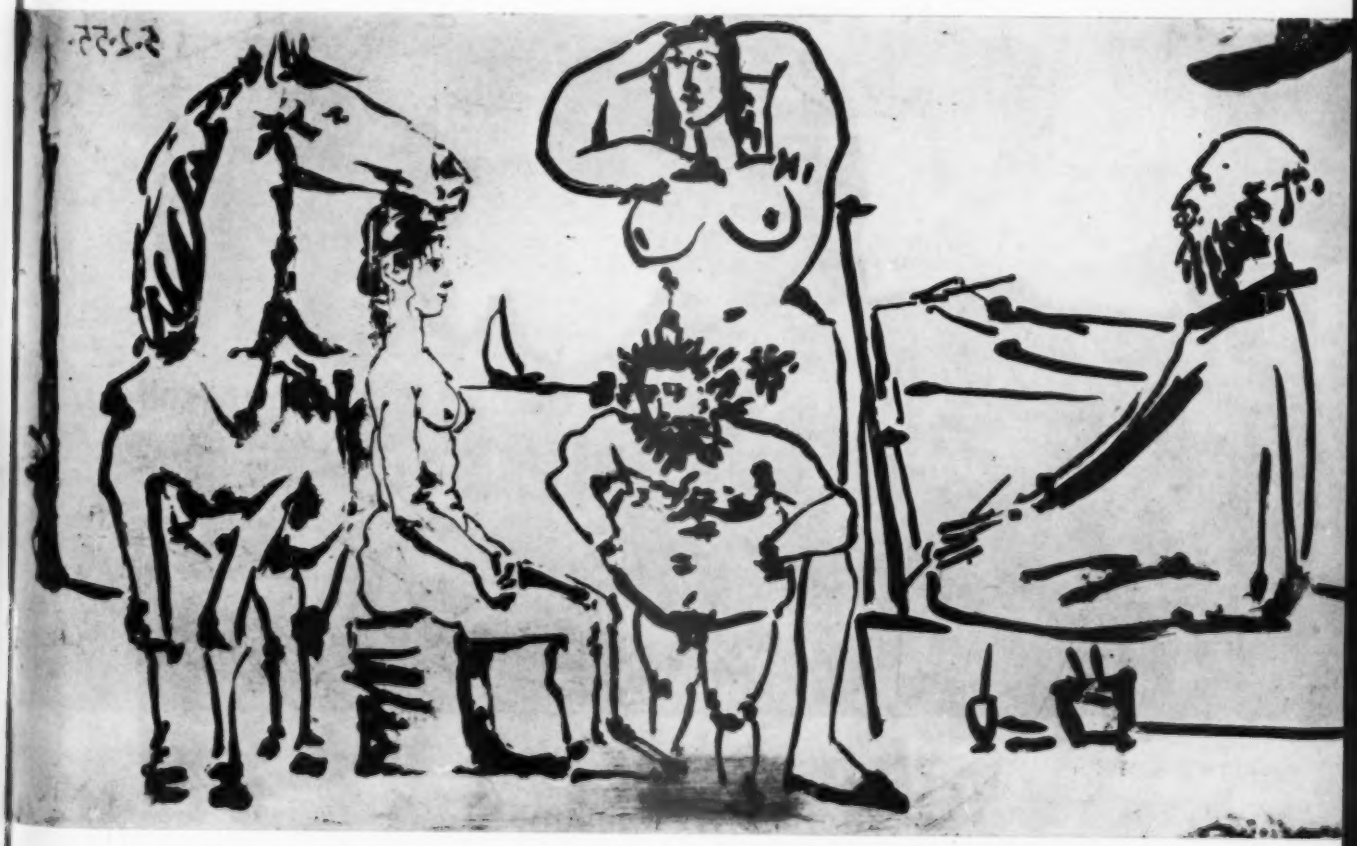
Picasso, Harlekin, 1915, 183,5 x 105 cm, Museum of Modern Art, New York
Foto: Erich Müller, Kassel

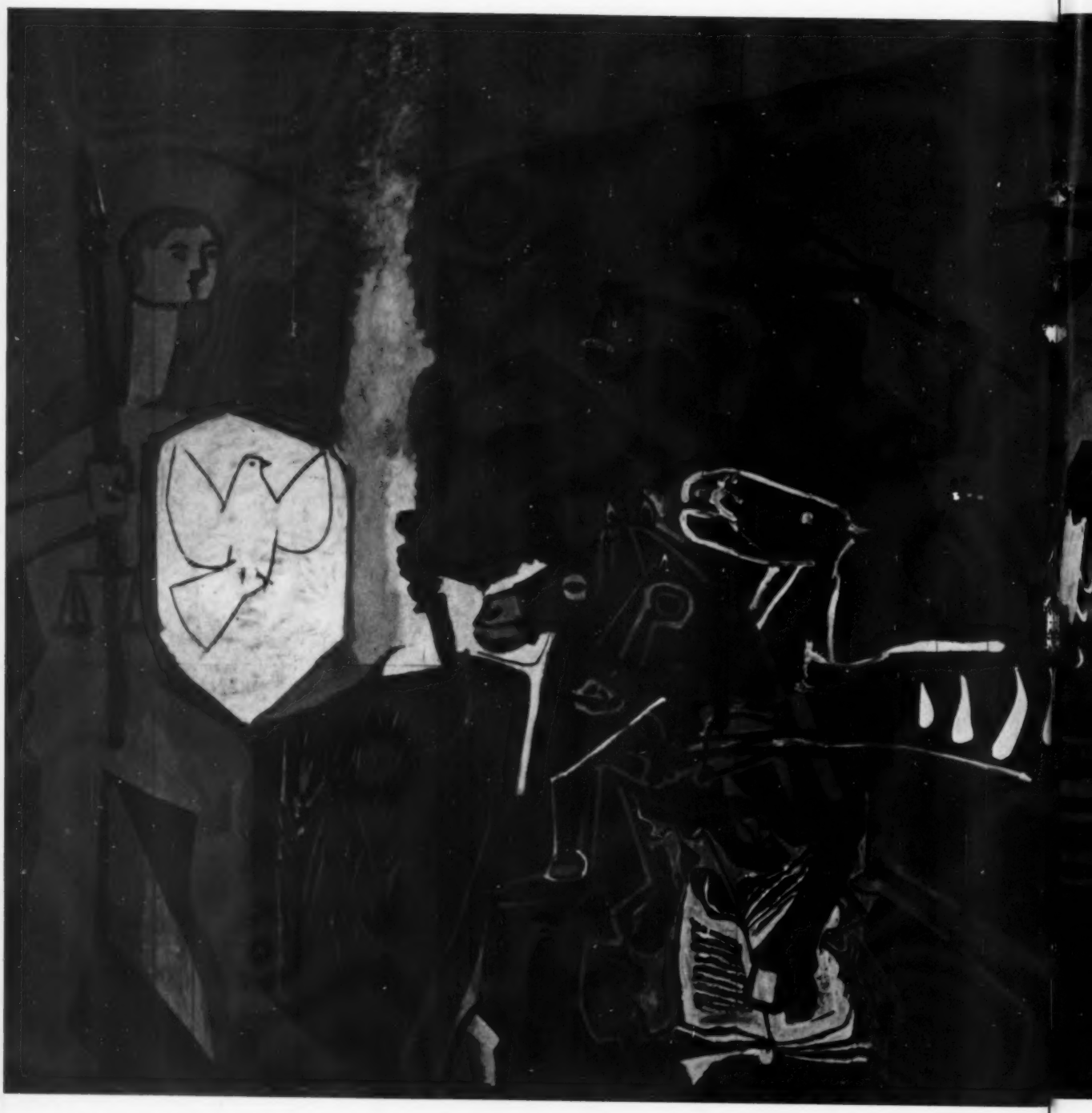
Picasso, Mädchen vor einem Spiegel, 1932, 162 x 130 cm, Museum of Modern Art, New York
Foto: Erich Müller, Kassel

Picasso, Frauentorso, 1953,
Radierung, 91 x 64 cm,
Galerie Louise Leiris, Paris

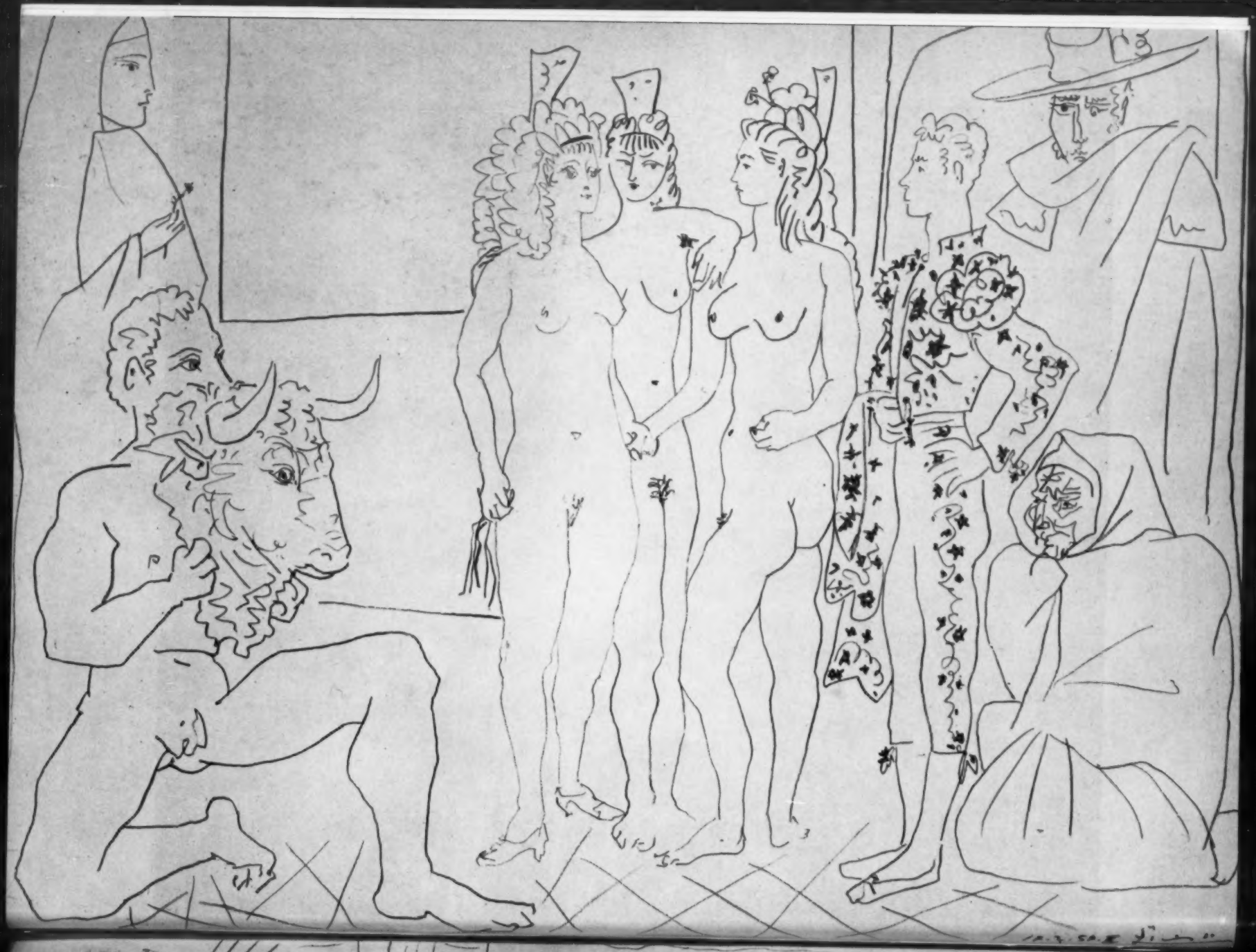
Picasso, Die Familie, 1953, Lithographie, 65 x 50 cm,
Galerie Louise Leiris, Paris

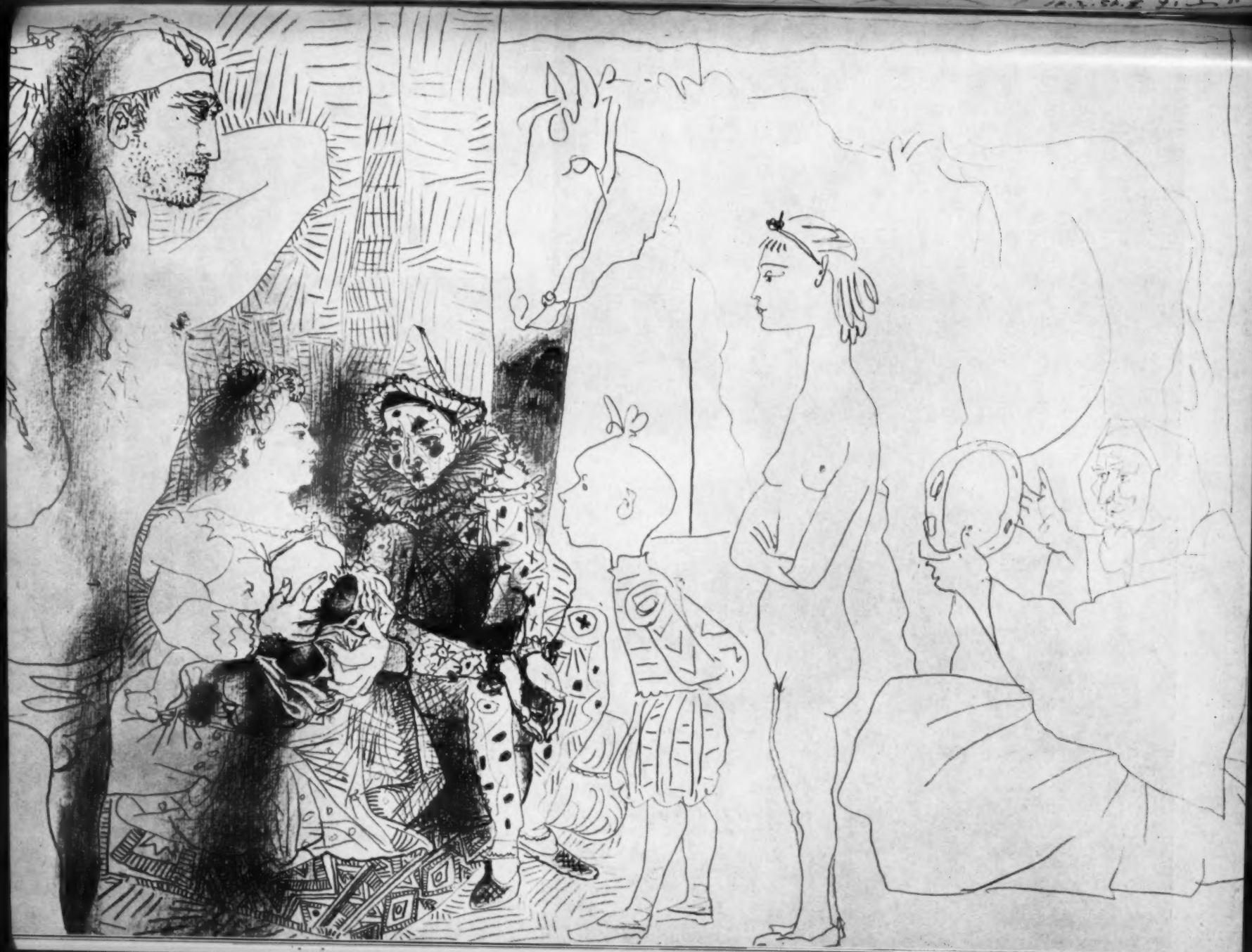
Picasso, Der Maler am Strand, 1955,
Radierung, 63,5 x 91 cm,
Galerie Louise Leiris, Paris

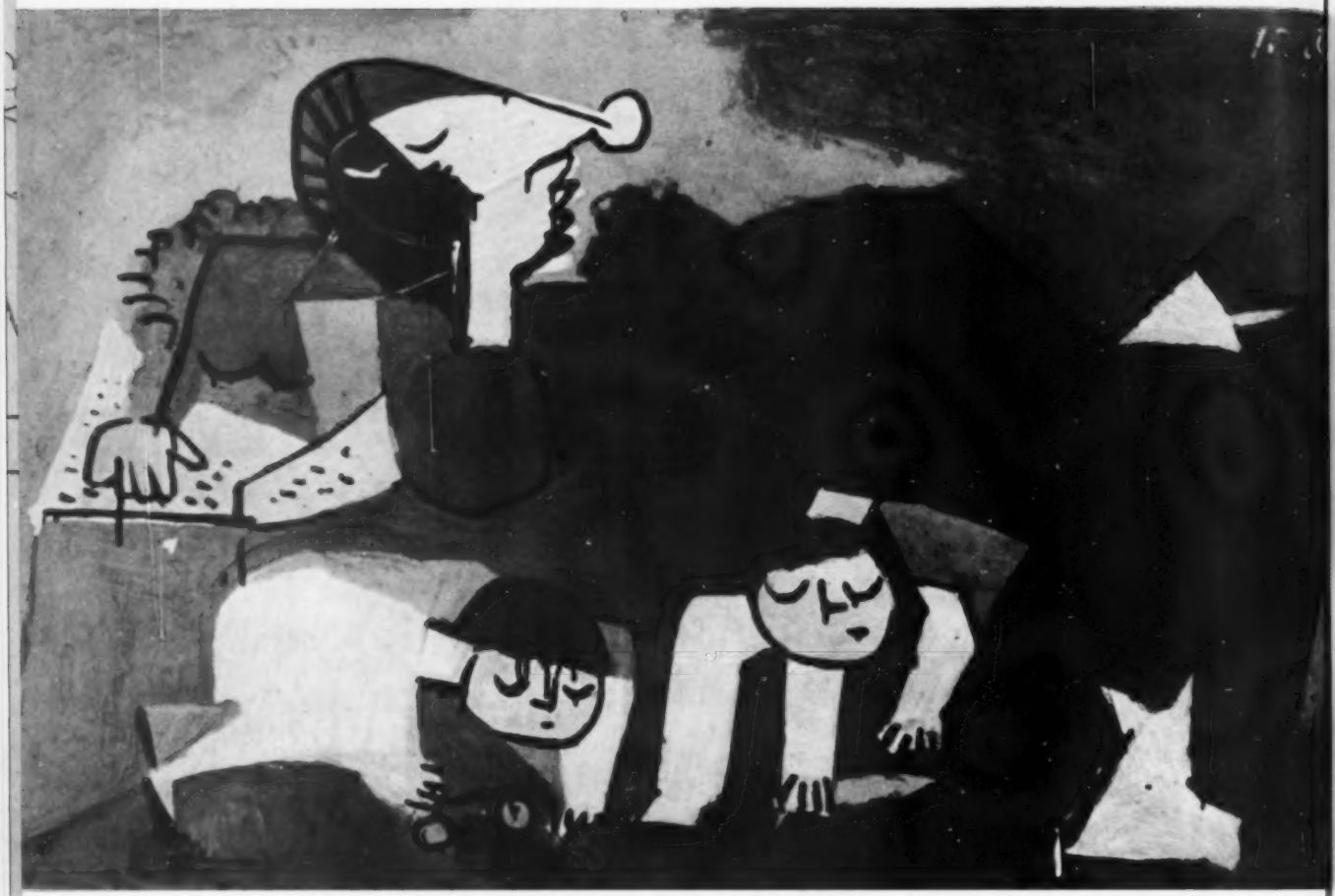




Picasso, Der Krieg, 10 x 5 m







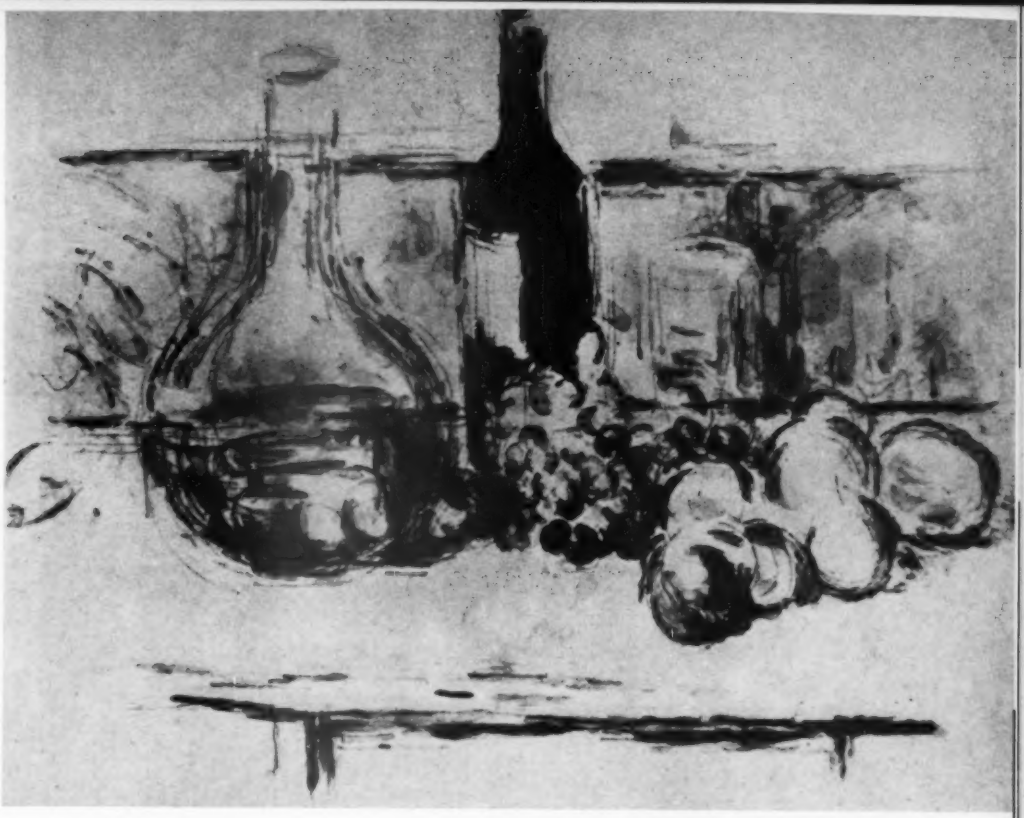
Picasso, Spielende Kinder

Vorseitig: Picasso, Die drei Frauen und der Torero, 1954, Lithographie, 50 x 65 cm, Galerie Louise Leiris, Paris
Picasso, Die Familie der Seiltänzer, 1954, Lithographie, 50 x 64 cm, Galerie Louise Leiris, Paris

Picasso, Femmes d'Alger, 1955, 114 x 146 cm

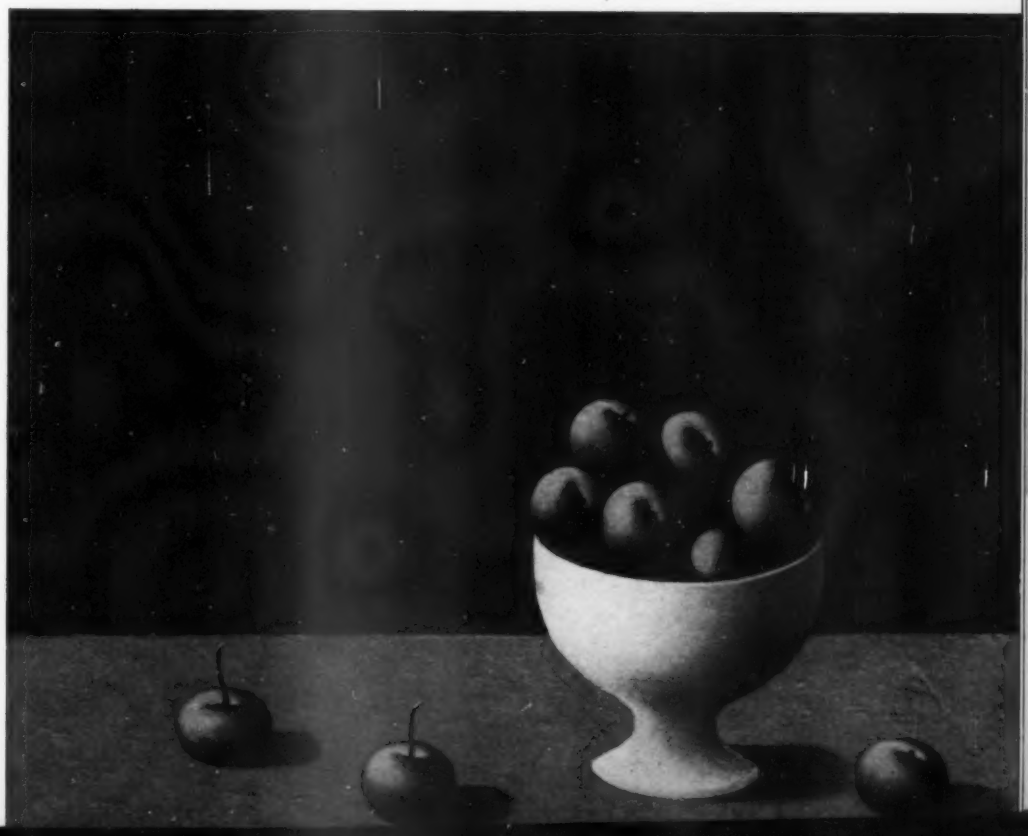
Ludwig Adam Kelterborn (1811–18
Perspektivisches Stilleben,
Öffentliche Kunstsammlung, Basel

Picasso,
Stilleben auf einer Kommode, 1919,
81 x 100 cm



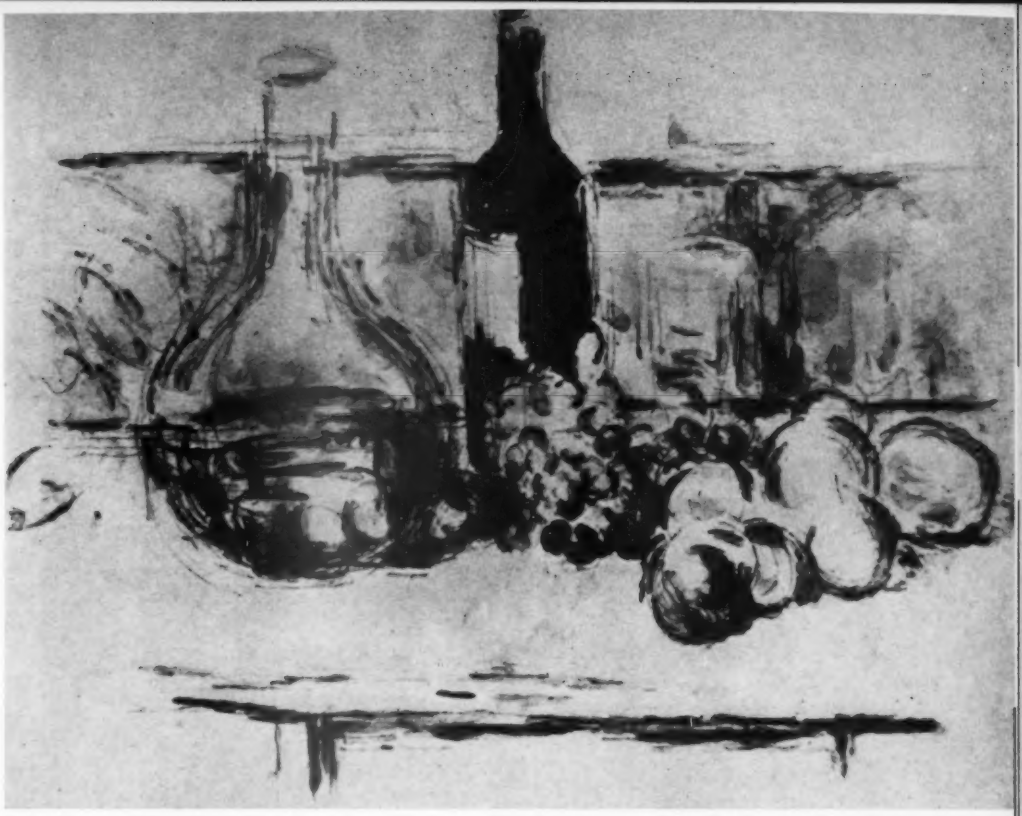
Cézanne, Stilleben

Julio Antonio Ortiz, Äpfel



Ludwig Adam Kelterborn (1811–18
Perspektivisches Stilleben,
Öffentliche Kunstsammlung, Basel

Picasso,
Stilleben auf einer Kommode, 1919,
81 x 100 cm



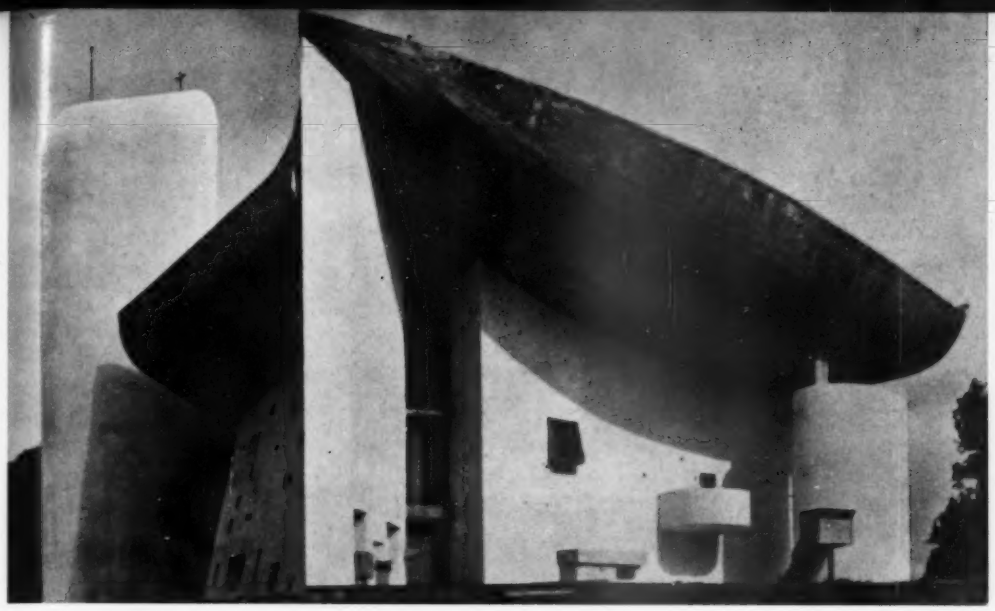
Cézanne, Stilleben

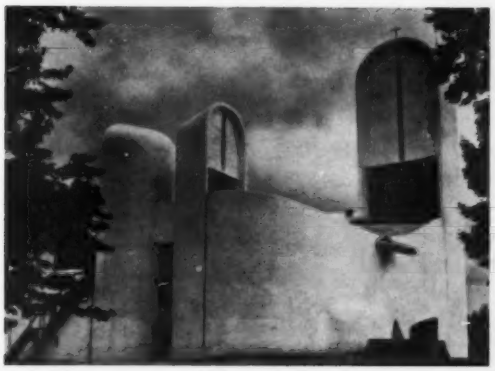
Julio Antonio Ortiz, Äpfel

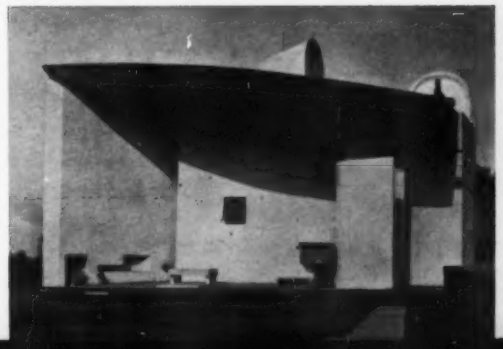
L'Hereziarque
POURRISSANT
EAU
DE
VIE
OU
LECORTE
D'ORPHE
GUILLAUME APOLLINAIRE

Das Haus in der rue des Grands Augustins, in dem sich Picassos Atelier befindet

Picasso in seinem Atelier



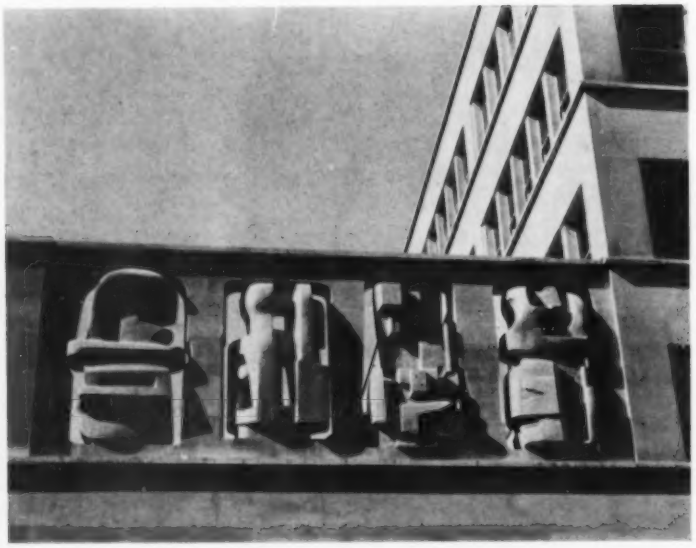




Le Corbusier, Chapelle de Notre Dame du Haut Ronchamp,
Fotos: Lucien Hervé

Links: Picasso bei der Arbeit

Rechts: Henry Moore, Skulptur für das Time/Life-Gebäude vor der Anbringung



Henry Moore, Skulpturen am Time/Life-Gebäude

Henry Moore, Bekleidete, sich zurücklehnende Figur, 1952/53, 157,5 cm lang, Bronze

Jankel Adler, Das irische Mädchen, 1944,
Foto: Kurt Saurin-Sarani

Julio Gonzalez Zu unserer Notiz auf Seite 71

Umseitig: Rosso, Moses unter den Töchtern Jethros, um 1523
Zum Bericht über die Amsterdamer Manieristen-Ausstellung
Foto: Rijksmuseum Amsterdam

Anselmo Bucci, Picasso (Fortsetzung von Seite 24)

höfen auf dem Abhang der Butte; nicht das Häuschen mit den fünf kleinen blinkenden Fenstern im Schatten der runden alten Akazie. Bevor die großen Häuser und die Touristenströme ihm auf den Leib rückten, konnte dieser einsame Würfel den Zauber seiner fürchterlichen Farbe bewahren; vielleicht um den Namen „Cabaret der Mörder" zu rechtfertigen, ereigneten sich zu meiner Zeit dort zwei Morde. Man trank in dieser zu historischer Berühmtheit gelangten Spelunke lauwarmes Bier und verzehrte in Spiritus eingelegte Kirschen in schlecht gespülten Gläsern.

Frédéric, der greise Wirt, halb Hirte, halb Menschheitsapostel, sang schmachtende Lieder, paßte aber genau auf, was man konsumierte, und ließ seine simultan rotierenden Aeuglein dahin und dorthin wandern. Sein historischer, fast silberweißer Bart wallte malerisch auf die Gitarre nieder, während er sang:

Quand même tu me dirais
que tu me trahirais
si c'était ton ca . . price . . .

Am Samstag sang man im Chor, auf den schmalen Bänken, in Zigarettenqualm eingehüllt, unter den Petroleumlampen, die man „chinesiert" hatte durch Schirme aus rotem Papier. Auf der Rückwand trug ein Gipsabguß des großen Apollo Chitaröde eine Leier und eine Säule übereinandergestülpter Hüte. Ein anderer Abguß (nach einem indischen Relief) und ein enormer gekreuzigter Wasservogel verschwammen im Rauch unserer glosenden Pfeifen.

Und in der Mitte der Wand warf ein etwa einen Quadratmeter großes Gemälde ohne Keilrahmen seine Falten; es war mit vier schwarzen Nägeln befestigt und stellte einen Harlekin dar, von Picasso gemalt; eine abgezehrte und bläuliche Gestalt mit einem Dreispitz auf dem Kopf, in loser Jacke. Arme und Hände schlangenhaft gewunden. Es war ein schönes Ding! (Frédéric verkaufte es zu früh für ein paar Tausender. Der alte Fuchs besaß nicht immer die richtige Witterung, vielleicht auch kein Vertrauen; oder er wurde von Habsucht getrieben.)

An einem Tisch neben dem unsrigen saß in Gesellschaft von Max Jacob und Braque, zur Seite der schönen Fernande — Picasso. Er sog an seiner Pfeife, hörte den andern zu und sprach selten. Aber er schien sich hier wohl zu fühlen und zufrieden zu sein. Damals waren wir wenige; damals waren Carco und Dorgélès nicht eingeladen gewesen. Modigliani, auf den Montparnasse übersiedelt, kam nicht mehr. Utrillo betrank sich bei Marie Visier, am anderen Ende des Gäßchens. Mac Orlan, das heißt Dumarchais, war ein eifriger Besucher des Lokals und machte der schönen Margot hartnäckig die Kur — später wurde sie seine Frau. Max Jacob, damals noch Chiromant und Magier, und Apollinaire, bekannter Kunstkritiker des „Intransigeant", traten selten in Erscheinung.

Die Kneipe war neben drei oder vier anderen nur eines der nächtlichen Ziele, die „wir von der Butte" aufsuchten. „Wir", das waren einige gleichsam geschlossene „clans", scharf geschiedene Kreise, die sich grüßten und auf besondere Art duzten (in Frankreich sind auch die Armen voll Würde); man kannte sich gut oder wenig oder gar nicht: Maler, Beutelschneider, Humoristen; ein immer beleidigter, rothäutiger Mathematiker, Princet genannt; ein großer Schauspieler, damals im Elend, namens Dullin: ein bärtiger Aquarellist: Adulaire. Und einige beschäftigte oder beschäftigungslose Mädchen, alle jung, mit Ausnahme einer ernsten, älteren Persönlichkeit mit Brille, von der man sich erzählte, daß sie Briefmarken fälsche.

Zeit verging. Immer an demselben Tisch, jetzt meist allein der Spanier Picasso und der athletische Normanne Braque, die schweigend ihre Pfeifen rauchten.

„Abend Picasso", „Abend Braque". „Guten Abend", „Guten Abend" — ein Händedruck, einige höfliche Worte. Picasso war nicht redselig, selbst nicht bei Bruder Braque, am allerwenigsten hier vor Leuten. Wenn er ein Wort sagte, dann mit schrecklich katalanischem Akzent.

Was klügelten sie aus in diesen einsilbigen Sitzungen? Den Kubismus!

Wie gesagt, sie erfanden den Kubismus! Die ganz Eingeweihten sagten: „Die sind dabei, Sachen zu machen, die wir nicht mehr verstehen und nur Max erklären kann. Wir müssen Max darüber ausfragen."

„Seht mal her", sagte der pariserische Mailänder Pirola, „seht mal her", und er zog ein Bleistiftstümpfchen aus der Tasche. „Also hier: ich zeichne eine Birne auf einem Teller, von oben gesehen, daneben dieselbe Birne entzweigeschnitten. Daneben eine Messerklinge. Du hörst auf zu frühstücken: Du hast den „Figaro" zusammengelegt auf dem Tisch. Du schreibst: Figaro, du rauchst. Du legst in die eine Ecke die Pfeife, im Profil gesehen, in die andere Ecke die Streichhölzer, von unten gesehen. Siehe, das ist der Kubismus — soviel ich davon verstehe."

Deslignières mischte sich ein: „Es handelt sich um Schnitte, um Volumina . . Es scheint, daß alle diese Elemente um eine Achse gruppiert werden können . . Fragen wir Max, er hat es doch auf sich genommen, Picasso zu erklären, was Picasso malt."

Max Jacob wurde befragt, er sprach zuerst vom Saturn, dann von der Vega. Dann von der reinen Malerei und vom reinen Schicksal, von Konstellationen und Einflüssen. Aus dem langen, sehr langen Palaver ging hervor, daß es sich beim Kubismus darum handelte, ein Bild zu malen, das nichts mit der Tatsache einer Chronik, nichts mit einem Sonett, nichts mit einer Romanfortsetzung, nichts mit einer Saga, einem Artikel zu tun habe, wie es bisher immer üblich war: sondern nur ein B i l d ist.

Max fügte hinzu, Picasso habe einen Frauenakt gemalt, vollendet wie Ingres' „Quelle"; er habe ihn seinen bewundernden Freunden gezeigt, dann habe er das Bild in Stücke geschnitten und im Ofen verbrannt. Vollard hätte für dieses Bild jede beliebige Summe bezahlt.

Sollten wir Max auch diesmal glauben?

Zeit verging. Dann kamen die Futuristen, die von Severini darauf aufmerksam gemacht wurden, daß sie ihre Bilder, bevor sie sie bei Bernheim ausstellten, erst auf "kubistisch" modernisieren müßten. Sie kamen, um bei den Zusammenkünften im Café „Eremitage" dem Worte des Meisters zu lauschen. Auch ich fand mich ein, und ich glaube, der Stern der „schönen Fernande" ging damals unter.

Dann brachte der erste Weltkrieg alle Stimmen zum Schweigen; ausgenommen die Kanonen. Nach dem Weltkrieg — ich war schon etwas unter die Schreiber geraten — erkundigte ich mich, ob man einmal Picasso wegen eines richtigen „Interview" sprechen könnte.

Der Meister wohnte nicht mehr auf dem Boulevard Clichy, er war in ein vornehmeres Viertel übersiedelt. Bateau-Lavoir war eine weit zurückliegende Erinnerung.

„Weißt du", sagte mir Modigliani, „Picasso können sich nur die wenigen nähern, die von Anfang an seine intimen Freunde waren."

Severini war gleicher Meinung. Picasso war hoch, hoch gestiegen. Im Jahre des Heils 1919 war er nicht mehr „erreichbar".

Autorisierte Übersetzung aus dem Italienischen von Ella Zahn

Werner Hofmann

Zu Picassos Delacroix-Variationen

Der Ruhm Picassos lebt von einem Mißverständnis. Seine Revision, seit langem bereits fällig, kann heute nicht mehr hinausgeschoben werden. Wohlmeinende Wunschbilder und polemische Gemeinplätze stellen sich verzerrend vor den Umriß eines Künstlers, dessen Lebenswerk sich seinen letzten Verzweigungen nähert. Die Wandelbarkeit dieses Temperamentes wird gerne als sein wesentlichstes Merkmal verkündet: weit verbreitet ist die Ueberzeugung, in der Gestalt Picassos übe sich ein geschickter Manipulator mit den „disjecta membra" der europäischen Malerei in täglich neuen Verwandlungsscherzen und Ueberraschungseffekten. Diese Vorstellung trägt Schuld an der Picasso-Legende, welcher Verehrer und Gegner in gleicher Leichtgläubigkeit erliegen, — genügt es doch, diesen Zauberer einmal bewundernd zum Magier zu erheben oder abschätzig zum Gaukler zu degradieren.

Wohl steckt die Spur einer Wahrheit in diesem stark chargierten Porträt, doch reicht sie nicht aus, um die Entwicklung eines Künstlers zu deuten, der ein halbes Jahrhundert unausgesetzt mit seinem Schaffen zu beschäftigen vermochte. Dies um so weniger, als wir heute bereits imstande sind, über dem Wandel die in ihrer Art ungewöhnliche Kontinuität Picassos zu erfassen und in den verschiedenen Phasen seines Lebenswerkes das Gemeinsame aufzudecken.

Vom Dezember 1954 bis zum Februar 1955 beschäftigte sich Picasso damit, Delacroix' „Femmes d'Alger" (Louvre) für sich abzuwandeln. Es entstanden fünfzehn Oelbilder, die in der Picasso-Ausstellung des Pariser Musée des Arts décoratifs erstmals der Oeffentlichkeit gezeigt wurden. Thema und Gestaltungsweise dieser Bilderfolge lassen Rückschlüsse auf Picassos Gesamtwerk zu. Das Sujet des Bildes — Frauen, die mit sich selbst beschäftigt sind — hat in der französischen Kunst eine lange Geschichte. Es ist ein französisches Motiv par excellence, eine Bildidee, deren profane Ausschließlichkeit etwas erregend Enthüllendes besitzt, gleichgültig, ob wir an die Badestuben der Schule von Fontainebleau, an das türkische Bad des Ingres, an die beiden Freundinnen Courbets, an Toulouse-Lautrecs „Salon dans la rue des Moulins" oder an die Toiletteszenen von Degas oder Bazille denken. Im 18. Jahrhundert mischt sich dem intimen Interieur ein exotisches Parfüm bei: Fragonard und Le Prince betreten die Abgeschiedenheit des Harems. Delacroix setzt diese Richtung fort und leitet über zu Renoir (der übrigens die „Femmes d'Alger" glühend bewunderte) und Matisse. Eines der berühmtesten Frühwerke Picassos gehörte ursprünglich, in seiner ersten Fassung, diesem Themenkreis an: die „Demoiselles d'Avignon", deren anfänglicher Titel „Le Bordel d'Avignon" lautete. Den pittoresken Randfiguren des Gesellschaftskörpers — Zirkusleuten, Harlekins und Bohemiens — zugewandt, verlagerte Picasso das Bildmotiv aus dem geschlossenen Boudoir in die Randzone der „Maison close".

Auch später beschäftigt ihn neben dem leidenschaftlichen Dialog zwischen Mann und Frau (Der Maler und sein Modell, Das Atelier des Bildhauers, Kentaur und Nymphe) immer wieder das Thema der „Freundinnen": es entstehen zarte Capriccios, die zu Picassos diskretesten und gelöstesten Schöpfungen zählen. Die Schlafende, völlig in die lockere Rundung der entspannten Glieder eingebuchtet, weiß die Freundin neben sich, die ihren Schlummer bewacht. Bereits in den zwanziger Jahren taucht dieses Motiv auf und in den Lithographien des letzten Jahrzehnts begegnet es in immer neuen Abwandlungen; in den „Femmes d'Alger" schließlich hat es seine vorläufig letzte, monumentale Ausprägung gefunden. Die idyllische Ruhe ist einer heftigen Formenartikulation gewichen: die Sitzende entwickelte sich allmählich aus der starren, sphinxhaften Frontalität in jene reife Fülle des Weiblichen, die an die Odalisken des Matisse denken läßt. Die Liegende ist von gröberer, härterer Formstruktur: sie reckt ihre Beine in akrobatischer Verschränkung empor und gehört damit eher in die lange Reihe der Saltimbanques, die wie ein Leitmotiv Picassos ganzes Schaffen durchziehen. Sie gehen auf die blaue Periode zurück und wurden erst kürzlich in mehreren Lithographien wieder neu gedeutet.

Neben dieser gegenständlichen Kontinuität — die freilich gerne gering geachtet wird — fallen, gerade in der Pariser Ausstellung, auch formale Analogien stark ins Auge. Auch diese reichen in die Zeit des expressiven Kubismus (1906/09) zurück. Sie werden besonders offenkundig, wenn man eine der Studien zu den „Demoiselles d'Avignon" mit der Studie zu der Dienerin vergleicht, die auf den „Femmes d'Alger" den Vorhang lüftet. Der Vergleich beider Bilder hat etwas Bestürzendes, denn er führt vor eine Frage, die künftighin unser Urteil über Picasso entscheidend mitbestimmen wird: vor die Frage nach dessen Altersstil. Es ist kaum zu glauben, daß zwischen beiden Werken ein Halbjahrhundert liegt, daß das eine von einem Fünfundzwanzigjährigen, das andere von einem Vierundsiebzigjährigen geschaffen wurde. Ungebrochen scheint die weitausholende, plastisch-räumliche Vehemenz dieser Hand, die in sicheren Schwüngen den Pinsel über die Leinwand führt, geballte schöpferische Vitalität verkündend. Nicht von der höheren, komplizierteren Formschichtung soll hier die Rede sein, welche bei genauem Vergleich die Dienerin zu einem komplexeren, strenger gebundenen Gebilde macht, sondern von dem hohen Maß an zupackender Unmittelbarkeit, die beiden Werken gleich stark eigentümlich ist.

Picassos Lebenswerk kennt keinen Altersstil, da sein Schöpfer das Altern nicht wahrhaben will: „Mir ist noch so zumute wie mit vierzehn", sagte er vor einigen Jahren zu D.-H. Kahnweiler. Sein Gesprächspartner notierte damals für sich, Picasso spreche vom Alter mit einer gewissen Angst. Folgender Ausspruch mag dies belegen: „Das ist's, was so schrecklich ist. Jetzt im Augenblick können wir noch alles machen, was wir wollen. Aber wenn wir wollen und nicht mehr können: das ist etwas Schreckliches!" (1951). Dies ist die Auffassung eines prometheischen Geistes, der meint, daß uns „die ganze Welt offen steht und alles darauf wartet, getan zu werden" (1935). Sie mag dazu beigetragen haben, daß das Proteushafte im Wesen Picassos stets besonders stark hervorgehoben wird.

Kennt dieses Lebenswerk nicht die Bescheidung, nicht den Verzicht der späten Entwicklungsstunde, dessen Gewinn die innere Fülle ist, so wehrt es sich auch, sich einem gezielten Entwicklungsverlauf zu unterwerfen: „Wechsel bedeutet nicht Entwicklung. Wenn ein Künstler seine Ausdrucksform ändert, bedeutet es nur, daß er seine Art zu denken geändert hat, und die Aenderung kann sich zum Besseren oder zum Schlechteren hin vollziehen. Die mancherlei Methoden, die ich in meiner Kunst anwandte, dürfen nicht als eine Entwicklung

oder als Stufen zu einem unbekannten Mal-Ideal aufgefaßt werden. Alles, was ich je gemacht habe, habe ich für die Gegenwart gemacht und in der Hoffnung, daß es immer in der Gegenwart lebendig bliebe." Dieses Streben geht so weit, daß es die Spuren des Reifens und allmählichen Gestaltwerdens unterdrücken und aus dem endgültigen Werk tilgen möchte: „Ich möchte ein Stadium erreichen, wo niemand mehr sagen kann, wie eins meiner Bilder entstanden ist." (1935)

Wer diese Aussprüche Picassos näher überdenkt, wird bald entdecken, daß sie den Schlüssel zu dem befremdenden Reiz enthalten, den dieser Künstler auf seine Zeitgenossen ausstrahlt. Hier, in der Verleugnung eines natürlichen Formungsprozesses, in der beharrlichen Beschränkung auf eine punktuelle Gegenwart, enthüllt sich im faszinierenden Umriß Picassos die verborgene, wissende Angst des Gauklers, dessen ganze Existenz dem Augenblick und seinem Gelingen verschrieben ist.

Daraus dürfte deutlich werden, warum die Sprunghaftigkeit dieser schöpferischen Intuition stets offene Türen zu allen früheren Schaffensphasen besitzt, warum Picassos Kunst im eigenen und im Werk anderer immer wieder neue Anregungen aufspürt und sich selbst „bearbeiten" kann. Dies läßt auch ahnen, warum jedem dieser Bilder ein Vorläufiges anhaftet, das sich nie zur Entschiedenheit einer endgültigen, ein für allemal gesetzten Aussage verdichten will. (Man denke an das bekannte, oft kolportierte Paradoxon „Ich mache ein Bild und dann zerstöre ich es", 1935.)

Bleibt zu klären, wieso Picasso, besonders in den letzten Jahren, immer wieder dazu kommt, Wirklichkeit aus „zweiter Hand" neu zu bearbeiten. Seine Paraphrasen nach El Greco, Poussin, Cranach, Courbet und Delacroix legen dafür Zeugnis ab. Man ginge fehl, wollte man das Erlahmen der Einbildungskraft hierfür verantwortlich machen. Vielmehr wird damit Picassos Anschauung belegt, daß auch ein Meisterwerk nie abgeschlossen, sondern immer wieder neu deutbar ist: „Was ist ein Maler im Grunde? Ein Sammler, der sich dadurch eine Sammlung schaffen will, daß er sich die Bilder selber malt, die ihm bei andern gefallen. So fange ich nämlich an, und dann wird es etwas anderes" (1934). Für Picasso ist das Bild eines alten Meisters ebenso ein Ding, ein Stück Wirklichkeit wie die vielfältigen Anregungen, die er von seiner Umwelt empfängt.

Man wird aus diesen Andeutungen entnehmen, daß Picassos Künstlertum in mehr als einer Hinsicht außergewöhnlichen, eigenwilligen Rang besitzt. Es nährt sich aus Impulsen, die man bei den anderen Künstlern des 20. Jahrhunderts vergeblich sucht. Der „Picassismus", von dem heute gerne gesprochen wird, ist Weltbild und Ausdrucksform eines einzelnen und darum unwiederholbar. Man wird diesem Phänomen darum kaum gerecht, wenn man es mit einem flüchtigen Schlagwort umgrenzt. Wie weit allerdings Picasso kraft seiner Einzigartigkeit imstande ist, der Kunst unseres Jahrhunderts als repräsentative Symbolfigur zu dienen (wofür man ihn gerne beansprucht), — dies bleibt eine Frage an die Zukunft.

Kurt Leonhard

Picasso und der Ruhm

Bemerkungen zu der Pariser Ausstellung

Man spricht viel über die Geringschätzung der Kunst in unserer Zeit und die Vorherrschaft von Politik und Technik. Und doch ist der weitaus berühmteste Mann unter den Lebenden weder ein Politiker noch ein Techniker, sondern ein Maler: Pablo Picasso. Zweifellos wieder ein Beweis für die vorwiegend optische Mentalität dieses Jahrhunderts. Das, wodurch Picasso einen Churchill, einen Einstein, erst recht einen Thomas Mann aussticht, ist die zwar keineswegs zutreffende, aber doch jedenfalls höchst anschauliche Vorstellung, die jedes Kind mit seinem Namen verbindet.

Es handelt sich nicht um eine bloße Tagesgröße. Mindestens vier Jahrzehnte lang hat dieser schweigsame Arbeiter die Welt in Spannung gehalten, Liebe und Haß der Zeitgenossen auf sein Werk und seine Person gelenkt. Und dieser exorbitante Ruhm ist nur das Nebenprodukt eines lebenslangen ununterbrochenen Monologes, den ein von seinen Visionen besessener Augenmensch in der Stille seines Ateliers abspult. Ich male, wie eine Schnecke ihren Schleim absondert, sagt er selbst; aber die glänzende Spur, die er auf seinem Wege zurückläßt, führt unseren Erkenntnishunger wie ein Ariadnefaden durch das Labyrinth dieser seltsamen Zeit.

Unter allen Malern der Geschichte hat nur Michelangelo zu Lebzeiten eine vergleichbare Wirkung ausgeübt. Und lassen nicht auch das monumentale Pathos, die dramatische Wirklichkeitsübersetzung, die metaphysische Melancholie vieler Werke Picassos an den Titanen der Renaissance denken? Aber sofort fällt bei einem solchen Vergleich das Unterscheidende auf: die nur heute mögliche Variationsbreite Picassos, die spielerische Fülle der Produktion und vor allem das ausgesprochen clowneske Element seines Humors, das ihn vielleicht am meisten von dem steinernen Ernst des malenden Bildhauers unterscheidet. Immerhin, es gibt auch in Picassos Werk gar nicht wenige Skulpturen — wirkliche und gemalte, — und schon ein einziges Bild wie „Guernica" stellt den Ernst seines Schaffens außer jeden Zweifel.

Ein viel wesentlicherer Unterschied, aus dem sich die eben erwähnten ableiten lassen, ist die veränderte soziologische Lage. Michelangelo war stets an Aufträge gebunden, sie bildeten die unvermeidliche Basis seiner Kunst und ihrer feierlich repräsentativen Verantwortung. Picasso ist der Prototyp des modernen freischaffenden, nur sich selbst verantwortlichen Künstlers, mehr: des Künstlers im Zwiespalt mit seiner Zeit, der sich als eines legitimen Kampfmittels unter anderem auch der Blague bedient, gegen die Zeit, nicht selten sogar gegen den überkommenen Begriff der Kunst selbst, der in dieser Zeit mehr als zweifelhaft geworden ist.

Gegen die Zeit? Aber Picasso repräsentiert sie doch nicht minder wie Michelangelo die seine, er verkörpert sie wie kein zweiter, sie ist im eigentlichen Sinne sein Auftraggeber, hundertfacher Anlaß seines inneren Auftrags. Ein launenhafter Auftraggeber allerdings, der nie weiß, was er will, und mit dem Picasso ringen muß, härter fast als Michelangelo mit Papst Julius.

Gleichviel: so sehr wir uns heute daran gewöhnt haben, uns

in unserem Geschichtsbewußtsein von der Epoche des perspektivischen Augenscheins zu distanzieren, die Renaissance zuerst schuf die Voraussetzungen eines Künstlerruhmes, wie ihn einst Michelangelo und heute Picasso exemplifizieren. Das Bewußtsein der unlösbaren Einheit von Werk und Persönlichkeit gab es zuerst in der Literatur, nämlich seit Dante Alighieri, der sich selbst zum Protagonisten seines Epos machte. Dieses Bewußtsein erreichte seine sublimste Vergeistigung, die zugleich ein wahrscheinliches Ende bedeutet, ebenfalls in der Dichtung, bei Rilke und Valéry, wo die Objektivierung des MOI (auf das doch noch alles bezogen bleibt) bereits, in brüskem Umschlag, zur Ablehnung der äußeren Formen des Ruhmes, ja zur Leugnung der Identität von Schöpfer und Werk führte. Die äußeren Formen sind es aber vor allem, die den Ruhm Picassos — um diesen fragwürdigen Vergleich endlich abzuschließen — die den Ruhm Picassos von dem Michelangelos unterscheiden: Die enorme Entwicklung der Vervielfältigungstechnik macht den Helden zum Star und entwertet in seinen eigenen Augen sowohl den Ruhm wie den Heroismus zu einem Spiel, bei dem er sich nicht hineinlegen lassen darf, wenn er auch gezwungen ist, es mitzuspielen.

Wir können nicht wissen, wie spätere Zeiten Picasso beurteilen werden. Aber eine gewisse Veränderung in der Resonanz läßt sich schon heute feststellen. Waren es früher nur die kultiviertesten Geister, die sich in ihm erkannten, während die große Menge sich lachend und kopfschüttelnd entrüstete, so wälzen sich heute die Fluten andächtiger oder erregter Betrachter durch die großen Picasso-Ausstellungen, und es sind gerade Avantgardisten, die aus einer gewissen Opposition gegen den Lärm der modernen Publizität kritischere Maßstäbe anzulegen beginnen.

Sind nicht Braque, Gris, Kandinsky, ganz zu schweigen von Paul Klee, mindestens ebenso gute Maler? Und ist der größere Ruhm Picassos nicht mindestens mitbewirkt durch die Tatsache, daß seine Bilder auch in Reproduktionen wirksam bleiben, schon allein durch ihre stets überraschenden Figurationen, aber vor allem doch durch ihre provokante Beziehung auf den Gegenstand, gerade weil sie ihn so sensationell umformen?

Eine gute Gelegenheit zur Nachprüfung bietet die große Ausstellung von Bildern Picassos, die gegenwärtig in München, in Paris vorher, gezeigt wird.

Frappierend vor allem, wie auch innerhalb jeder einzelnen Stilstufe alle Facetten der Persönlichkeit Picassos entfaltet sind. Innerhalb des Kubismus z. B. gibt es alle Varianten von asketischer Strenge über beschwingten Lyrismus, brutalen Realismus, graziöse Dekoration bis zum witzigen Spiel, und auch in der langen Reihe der „Frauen im Lehnstuhl" aus der „expressionistischen" Zeit des zweiten Krieges finden sich keineswegs nur monströse Persiflagen der Humanität, sondern daneben auch physiognomische Bewegungsstudien anmutiger Weiblichkeit, zeichenhafte Formgleichnisse von ornamentalem Reiz und scherzhafte Einfälle von fast harmloser Naivität.

Beginnend mit dem Porträt des jungen Dichters aus dem Jahre 1889, abschließend mit den vierzehn Delacroix-Variationen der Algerischen Frauen von 1955, begegnen uns viele hochberühmte Bilder. Um nur einige der am meisten reproduzierten zu nennen: Das Bildnis der Gertrude Stein (1906), die Mandolinenfrauen, Akkordeonspieler und Geigenstilleben des Kubismus, die „Frau im Hemd" (1913), aus Realitätsfragmenten kubistisch montiert, die neoklassizistischen Drei Frauen von 1921 und die synthetisch facettierten Drei Musikanten des gleichen Jahres, der oft interpretierte „Tanz" von 1925, der die „surrealistische" Epoche einleitet, die „Corrida" von 1934, und natürlich „Guernica", das es an Berühmtheit schon mit der Sixtinischen Decke aufnehmen kann.

Die Fülle der Besucher läßt nur den zu einer ungetrübten Freude kommen, der sich von vornherein vorgenommen hat, das Verhalten der Menschen ebenso interessant zu finden wie die Bilder selbst. Tatsächlich sieht man nicht ein einziges gelangweiltes Gesicht, aber auch nur sehr wenig Entrüstung oder Gelächter. Ein andächtiges Staunen überwiegt neben lebhaften Diskussionen.

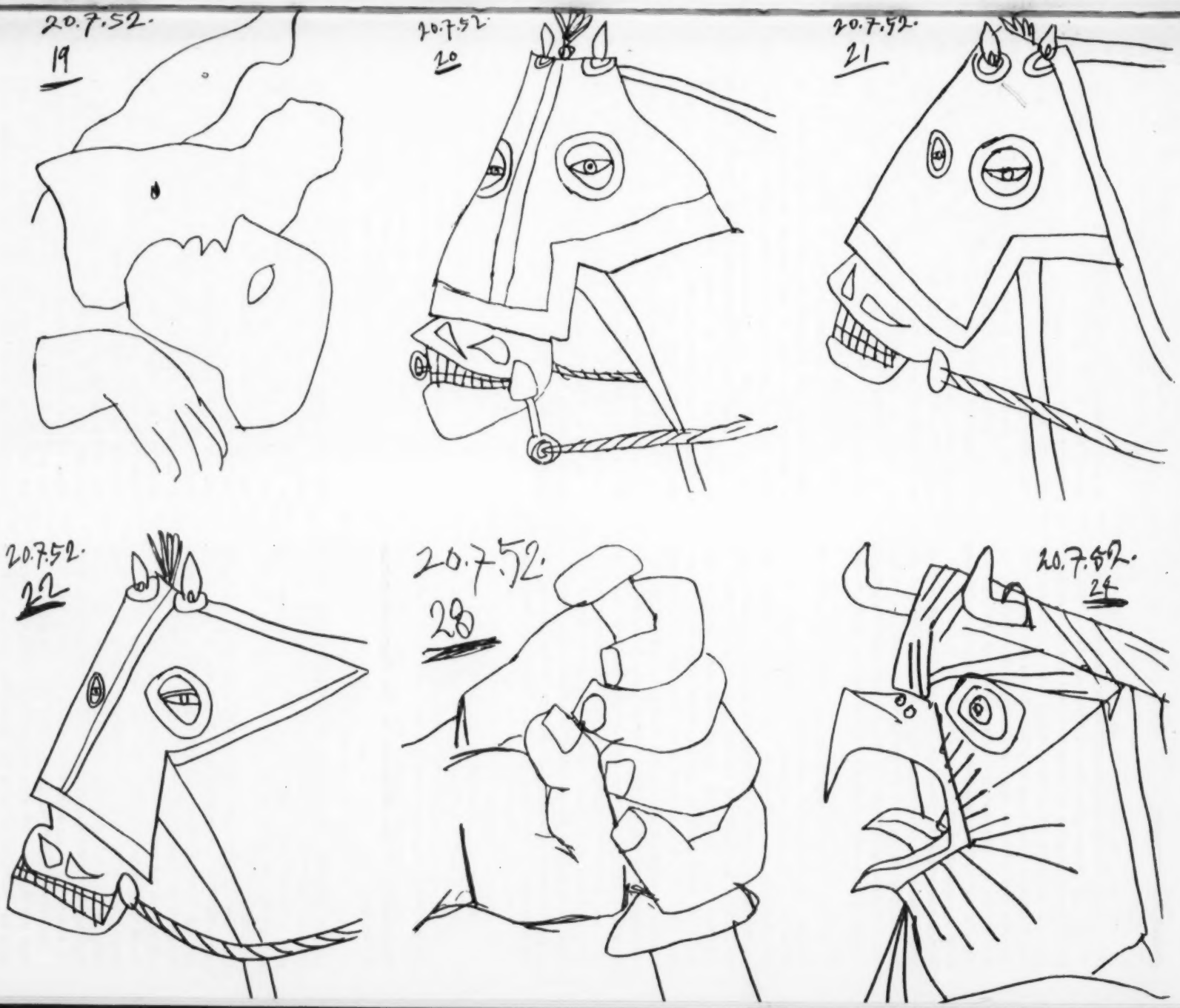
Auffallend war in Paris die Publikumsvorliebe für die kubistischen Vexierbilder, vor allem der „hermetischen" Epoche um 1912, aber auch der rokokohaft dekorativen um 1914. Die naive Freude am Entziffern der Gegenstandszeichen läßt von fern an das Vergnügen denken, das den Wagnerianern das Wiedererkennen der Leitmotive macht. Auch die Harmonie der großen Stilleben aus den zwanziger Jahren fand viele Bewunderer, während die meisten an den „Frauen im Lehnstuhl" auffallend rasch und scheu vorübereilten. Die heftigen Deformationen haben ihren Schrecken noch nicht verloren, aber es wird kaum sehr lange dauern, bis man auch hier dazu gelangt ist, nur noch die Delikatesse der Farben zu genießen . . .

Lange nicht so sehr wie auf der Mailänder Picasso-Ausstellung 1953 wurden die frühen und späteren neoklassizistischen Bilder bewundert. Das mag daran liegen, daß sie weniger gut und weniger zahlreich vertreten waren. Aber mit der Zeit wird es doch wohl immer deutlicher werden, daß Lebensnähe und wesenhafte Darstellung keineswegs immer mit Realismus zusammenhängen und daß gerade die am kühnsten abstrahierten Bilder Picassos die lebendigsten und wirklichkeitshaltigsten sind. Gerade wo er die Einzelheiten der optischen Erinnerung am freiesten in lineare und koloristische Kombinationen umsetzt, bilden die Formen und Farben dieses Malers eine Poesie der Vergegenwärtigung, die auch das dem augenblicklichen Eindruck und der perspektivischen Ansicht Entrückte mitumfaßt. Und es ist unleugbar, daß den Menschen immer mehr die Augen dafür aufgehen.

Trotz der angeblichen Gleichgültigkeit der Massen gegen die moderne Kunst, trotz der literarischen Lanzen, die für die Ideale der Tradition gebrochen werden, scheint sich immer wieder das unheimliche Erlebnis zu wiederholen, das ich während der großen Münchener Beckmann-Ausstellung hatte. Die Säle des vielgeschmähten Expressionisten waren überfüllt, so daß es kaum möglich war, manche Bilder in Ruhe zu betrachten. Aber als ich anschließend zu den Beständen der ehemaligen Alten Pinakothek hinüberging, um den spätgotischen Vorfahren Beckmanns einen Besuch abzustatten, fand ich buchstäblich außer den Museumswärtern keinen lebenden Menschen, weder in den illustren Sälen der Rubens und Tizian, noch, was verständlicher wäre, bei den geliebten Altdeutschen.

Das gleiche läßt sich vom Louvre natürlich nicht sagen, wenigstens nicht in so krasser Form. Aber die siebzig großen Säle des offiziellen Grand Salon, wo es nur jene allgemeinverständlichen Landschaften, Akte, Stilleben, Genrebilder gab, die das große Publikum angeblich so vergöttert, habe ich hallenden Schrittes durchmessen, und die einzigen Lebewesen, die mir begegneten, waren zwei alte englische Damen und eine streunende Katze . . .

Es ist also auch heute noch so, daß das Umstrittene die Menschen anzieht. Und ist es nicht die überzeugendste Bestätigung der Jugend des fünfundsiebzigjährigen Picasso — ebenso wie der mindestens fünfzigjährigen „modernen Malerei", — daß beide noch immer umstritten werden.


20.7.52.
19
20.7.52.
20
20.7.52.
21
20.7.52.
22
20.7.52.
23
20.7.52.
24

Henry Moore:

Skulptur und Architektur

Während der funktionalen Periode in der Baukunst, etwa vor 20 oder 30 Jahren, hatte der moderne Architekt keine Verwendung für Skulptur in Verbindung mit seinen Gebäuden. Das war vielleicht gut, sowohl für den Bildhauer als auch für den Baumeister, denn der Architekt konnte sich auf die Architektur konzentrieren und ebenso wurde der Bildhauer davon befreit, ein Dekorateur für den Architekten zu sein, und ihm die Möglichkeit gegeben, sich ganz auf seine eigene Kunst zu konzentrieren.

Jedoch ist jetzt klar geworden, daß der Architektur etwas fehlt, wenn sie keinen bildnerischen Schmuck besitzt, und daß der Bildhauer, wenn er nicht mit dem Architekten zusammenarbeitet, sich der Gelegenheit begibt, daß sein Werk sozial genutzt und von einer größeren Oeffentlichkeit gesehen werden kann.

Ich bin sicher, daß für Architekten und Bildhauer wieder die Zeit der Zusammenarbeit gekommen ist.

Wenn die Skulptur in den Bereich der Oeffentlichkeit tritt, ist der Bildhauer mit einbegriffen, nicht in einem bloßen Auftragsverhältnis, sondern in gleichberechtigter Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Planern. Das einzelne Bildwerk ist nicht mehr ein Ding für sich, vollendet in seiner Isolation, sondern Teil einer größeren Einheit, eines öffentlichen Gebäudes, einer Schule oder einer Kirche, und der Bildhauer wird Künstler in einem Team, das als Ganzes an der Aufgabe zusammenarbeitet. Im Idealfalle sollte diese Zusammenarbeit in dem Augenblick beginnen, in dem das Gebäude konzipiert wird, und weder der Stadtplaner noch der Erbauer des einzelnen Hauses sollte seine Pläne festlegen, ohne den Bildhauer zu Rate gezogen zu haben (oder den Maler, falls auch dieser mit einbezogen werden soll). Ich bin der Meinung, daß die Anordnung einer Plastik auf einem öffentlichen Platz oder an bzw. in einem Gebäude den Plan als Ganzes radikal verändern kann. Zu oft ist das Kunstwerk an einem modernen Gebäude nachträglich zugefügt — ein Dekorationsstück, das einen als zu leer empfundenen Raum füllen soll. Im Idealfalle sollte das Kunstwerk ein Brennpunkt sein, um welchen sich die Harmonie des ganzen Gebäudes entfaltet — unlösbar vom Gesamtentwurf, strukturell damit zusammenhängend und ästhetisch bedeutsam. Die Tatsache, daß der Städtebauer oder der Architekt im Begriff steht, die Künstler zur bloßen Verschönerung seines Gebäudes anzustellen, indem er sein Werk beginnt, ohne an sie zu denken, zeigt, wie weit wir von jener vollständigen Konzeption der Künste entfernt sind, die charakteristisch gewesen ist für alle großen Epochen der Kunst.

Wenn eine solche Zusammenarbeit angestrebt und vom Beginn des architektonischen Entwurfes an verwirklicht wird, ergeben sich für den Bildhauer eine Reihe von Erwägungen, die er berücksichtigen muß. Er wird sowohl die äußeren Proportionen als auch die inneren räumlichen Größen mit dem Format und dem Stil der gewünschten Plastik in Einklang zu bringen suchen — und nicht allein die dekorative Funktion der Skulptur in bezug auf formale Massen, sondern auch die Möglichkeit der Gebrauchsfunktion. Gebrauch ist vielleicht nicht das richtige Wort, aber ich denke an die belehrende und symbolische Wirksamkeit der Skulptur in der gotischen Baukunst, untrennbar von der architektonischen Konzeption. Ebenso wird der Bildhauer seine Materialien auswählen in ihrer Beziehung zu den vom Architekten angewandten, so daß er der wirksamen Harmonie oder des Kontrastes von Stoffen und Farben, von Phantasie und Nützlichkeit, von Freiheit und Notwendigkeit sicher sein kann.

Deutsch von Erika Kultermann

Henry Moore:

Anmerkungen zu den Skulpturen für das Time/Life-Gebäude in London

Ich bin gebeten worden, eine freistehende Plastik für die Terrasse des Time-Life-Gebäudes in der Bondstreet in London zu machen, und man hatte sich für eine liegende Figur entschieden, da eine solche den Proportionen der Terrasse entspreche.

Dies war für mich eine gute Gelegenheit, eine bekleidete liegende Figur zu schaffen, da ich seit meinen Zeichnungen aus den U-Bahnschächten während des Krieges immer beabsichtigte, die Gewandung in der Skulptur realistischer zu gestalten, als ich es in meinen Steinplastiken getan hatte. Da diese Figur ohne Verbindung mit dem Gebäude auf der Terrasse steht, könnte sie meiner Meinung nach auch als unabhängiges, in sich abgeschlossenes Werk gelten. Da sie ein realistisches, dem menschlichen Körper nachgebildetes Werk ist, könnte sie sogar einen Kontrastwert zur Architektur bilden.

... Während dieser Erwägungen über die liegende Figur bat mich der Architekt um eine bildhauerisch gestaltete Begrenzung der Terrasse zur Seite der Bondstreet, und ich begrüßte die Gelegenheit, nebeneinander an zwei so völlig verschiedenen plastischen Aufgaben arbeiten zu können.

Es schien mir, als müsse die plastische Wand wie ein Teil der Architektur wirken, da sie eine Fortsetzung der Wandoberfläche ist und ein deutlicher Teil des Gebäudes.

Die Tatsache, daß es sich nur um eine durchbrochene Mauerwand mit freiem Raum dahinter handelt, führte mich dazu, sie sowohl auf der Rückseite wie von vorne zu gestalten und sie zu durchbohren. Dadurch wurde ihr eine wirkungsvolle Lichtdurchlässigkeit gegeben und auch von der Bondstreet aus augenfällig, daß es sich um eine freistehende Wand und nicht um einen festen Gebäudeteil handelt.

Den Gebäudeplan neben mir, fertigte ich vier Modelle an mit dem Ziel, durch Abstände und Größenmaße der plastischen Motive einen Rhythmus zu geben, der sich harmonisch der Architektur einfügen sollte. Ich wies den Gedanken an die Darstellung irgendeiner figürlichen Szene zurück, da dies dem Aufhängen eines Bildes aus Stein gleichgekommen wäre,

dem Ausnutzen der Lage zum bloßen Anheften eines steinernen Plakates.
Das erste der vier Modelle verwarf ich, weil ich es zu deutlich und regelmäßig als Wiederholung der Fensteranlage des Gebäudes empfand.
Beim zweiten Entwurf versuchte ich dies zu variieren und weniger symmetrisch zu machen, dadurch wurden aber die Rhythmen zu vertikal.
Beim dritten Modell bemühte ich mich, einen mehr horizontalen Rhythmus einzuführen, aber die Monotonie der Formanordnung mißfiel mir.
Den vierten Entwurf hielt ich für besser und wandlungsreicher, und so wurde dieser der endgültige, obgleich in weiterer Arbeit sich noch andere Variationen ergaben .
Bei der Arbeit an den vier verschiedenen plastischen Teilen vor meinem Atelier in Vorbereitung auf die am Gebäude errichtete Wand ergaben sich wieder Veränderungen — z. B. machte ich die Oeffnungen größer, um den vier Einheiten mehr individuelle Kraft und Bedeutung zu geben.
Ich dachte mir, daß, wenn jedes der vier Motive gelegentlich gedreht werden könnte, d. h. einen Winkel zur Außenwand des Hauses bildete, anstatt diese gleichlaufend fortzusetzen, so würde ihnen auch dadurch ein erhöhtes bildnerisches Interesse verliehen. Ich meine nicht, daß sie fortwährend gedreht werden sollten, aber wenn die Möglichkeit vorhanden wäre, sie in verschiedene Richtungen zu wenden, vielleicht alle zwei oder drei Monate oder zu den verschiedenen Jahreszeiten, würde dadurch ein neues Interesse des Publikums geweckt. Jedoch fand man das in diesem späten Stadium zu schwierig und kostspielig. Aber ich hoffe, daß ich zu einem späteren Zeitpunkt in der Lage sein werde, diesen Gedanken bei einer Bauplastik zu verwirklichen.
Es war sehr anregend für mich, zwei so große Bildwerke wie die liegende Figur und die Terrassenwand für das gleiche Gebäude zu arbeiten, da ich zeigen konnte, welche Unterschiede es gibt zwischen freistehender Plastik und einer Skulptur, die wirklich gebunden und Teil eines Gebäudes ist.

Deutsch von Erika Kultermann

Udo Kultermann

Arbeiten von Henry Moore für das Time/Life-Gebäude in London

Obwohl er eine ganze Generation jünger ist als Picasso, ist Henry Moore doch oft mit dem Spanier verglichen und als plastische Entsprechung desselben apostrophiert worden.
In der weltweiten Wirkung und in einem entscheidenden Charakteristikum ihrer Gestaltungsweise sind die Künstler tatsächlich zu vergleichen. Beiden ist eine Breite und Universalität des Schaffens gegeben, die den widersprechendsten Resultaten innerhalb ihres Werkes Platz läßt. Bei Picasso ist man gewöhnt, neben kubistischen auch klassizistische und surrealistische Bilder entstehen zu sehen, ohne daß ein entwicklungsmäßig bedingtes Nacheinander angenommen werden muß. Das gleiche läßt sich auch von Henry Moore sagen, der ja ebenfalls surrealistische, absolute und realistische Skulpturen von gleichem Qualitätsniveau ausführte. Die eigengesetzlich bestimmbare Zuordnung gewölbter Massen und Hohlformen, linearer Oberflächenwerte und prismatischer Volumenstrukturen wird in allen seinen Werken in eine Sphäre magisch bedeutsamer Aussage gehoben und erhält dadurch den Charakter der Kunst. Die Universalität der schöpferischen Kraft Moores läßt sich am deutlichsten an den Werken veranschaulichen, die der Künstler 1952/53 für das Time/Life-Gebäude in der Bondstreet in London ausgeführt hat und die gleichzeitig die beiden extremen Möglichkeiten moderner Architekturplastik darstellen.
Die liegende Bronzefigur auf der Terrasse des Gebäudes ist von allen Seiten umgehbar, eine mächtige weibliche Gestalt, die, sich mit den Unterarmen aufstützend, sich halb emporrichtet und den Blick wie auf ein fernes Ziel gelenkt hat. Die Oberfläche ist durch die Fältelungen des Gewandes strähnig aufgelöst. Bei aller Primitivität bzw. Modernität erinnert das Werk, wie viele andere Figuren von Moore, dennoch auch an die dem Bildhauer im Britischen Museum vor Augen stehenden Giebelgottheiten des Parthenons. Der Kanon des menschlichen Körpers ist gewahrt, wenngleich die Aussage zu einer ihn übersteigernden Intensivierung durch nicht abbildende Mittel führt. Häufig sind es ja einfachste menschliche Funktionen wie das Liegen, das Sitzen, das Stehen als Einzelfigur oder als Gruppe, die den Ausgangspunkt seiner Konzeption bilden.
Die Bindung an die Architektur, in deren Zusammenhang die Skulptur ihre Aufstellung fand, erfolgte nicht durch direkte Verbindung oder Rahmung, sondern durch die Struktur ihres Aufbaus, etwa nach dem Prinzip, daß jede gut gemachte Skulptur auch architektonisch sei, wie Germaine Richier es kürzlich formulierte. So verankern sich Oberarme und Unterschenkel als tragende Stützen durch ihre Neigung zueinander, so spannt sich zwischen diese Säulen das durch die knittrigen Falten des Gewandes gleichsam verschleierte Gerüst des Leibes. Die Grundform einer archaischen Ursprünglichkeit verbindet sich surrealistischen Ausdruckselementen und gibt der Figur die zugleich gespannte wie morbide Gegenwärtigkeit einer magischen Realität.
Von grundsätzlich anderem Charakter ist das zweite Werk des Bildhauers für das gleiche Gebäude. Hier handelt es sich um eine Komposition, die, der Wand des Hauses unmittelbar verbunden, das Vorbild des menschlichen Körpers aufgegeben hat und von ganz anderen Bedingungen her seine Wirkung erhält. Vier riesige Figurationen sind in eine eigens diesem Zweck dienende Mauerwand, die die Terrasse des Gebäudes von der Straße trennt, eingelassen und somit von zwei Seiten sichtbar. Die überlebensgroßen, vom Bildhauer eigenhändig aus je zwei Blöcken herausgeschlagenen Teile verbinden Wölbeformen mit eingemeißelten Linienstrukturen, Organisches und Geometrisches zu einem Meisterwerk bildnerischer Phantasie, das jedoch einem klaren, alles vereinigenden Kompositionsprinzip unterworfen ist.
Doch scheint selbst dieses Werk den Proportionen sitzender menschlicher Körper abgelauscht, wie einige ähnliche Zeichnungen aus dem Jahre 1934 deutlich machen.
Untereinander sind die Figurationen durch Konsonanzen und Dissonanzen verschränkt, und zwar so, daß (von links nach rechts) 1 und 3 sowie 2 und 4 einander entsprechen und 1

und 2, 2 und 3, 3 und 4 zugleich einander entgegengesetzt und verbunden sind. So enthält 1 die stärksten Wölbeformen, 2 die ausgeprägteste vertikale Dialektik, 3 die größte horizontale Spannung und 4 die meisten linearen Flächenwerte. Dennoch will es scheinen, als wäre 3 besonders betont, um das von den anderen variierte Motiv der Komposition gleichsam anzuzeigen.
Doch zunächst ist jede Teileinheit des Werkes eine in sich abgeschlossene Welt. Jede Bewegung ist nur in Beziehung zu einer Gegenbewegung, jede Struktur durch eine entgegenwirkende andere zu verstehen, die sich jedoch alle zu einem harmonischen Ganzen verbinden.
Dies gilt nicht allein für die entweder von der Terrasse oder von der Straßenseite aus gesehene Frontalansicht. Darüber hinaus sind die vier Teile beweglich gedacht, so daß im Zusammenspiel der veränderlichen Formen eine eigenwillige und die Phantasie anregende Vielfältigkeit der Wirkung entsteht. Daß die heutige Aufstellung unbeweglich ist, spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle. Die Konzeption Moores ist, wie die verschiedenen Stadien des Entwurfs und auch die theoretischen Aeußerungen des Bildhauers beweisen, auf eine Mobilität hin angelegt und verlangt eine von diesem Tatbestand ausgehende Betrachtung. Das Problem der Bewegung in der modernen Skulptur, dem sich schon sehr viel früher Brancusi, Boccioni, Duchamp, Gabo und Calder gewidmet hatten, hat hier eine neue Lösung gefunden, die dem Wesen der Plastik neue Möglichkeiten der Wirkung aufzuschließen sucht.

Ein Sakralbau von Le Corbusier

Wer sich von Belfort her auf der Route de Paris dem Kohlenrevier von Ronchamp nähert, gewahrt auf einem der letzten Ausläufer der südlichen Vogesen einen blendendweißen Bau. Er kann ihn auf einem von Ronchamp abzweigenden steilen Weg aus roter Erde erreichen. Oben auf dem Plateau öffnet sich ein umfassendes Panorama, das südlich bis zu den Jurabergen, an klaren Tagen sogar bis zu den Alpen reicht; im Westen überblickt man die Ebenen und Hochflächen der Haute Saône, im Norden und Osten die Erhebungen und Mulden der Vogesen. So begreift es sich, warum dieser Platz im Herbst 1944 monatelang umkämpft worden ist; an die französischen Verteidiger, die dabei fielen, erinnert eine Stufenpyramide und eine Metallstele mit picassoider Bronze-Taube neben dem Gotteshaus.
Denn um ein Gotteshaus handelt es sich bei dem Bau, der uns, aus der Ferne gesehen, befremdet hat, und der in der Nähe noch befremdender wirkt. Auf seine sakrale Bestimmung deutet nur das Kreuz auf dem höchsten der drei Türme hin, wenn man die periskophaften Aufbauten als Türme bezeichnen will. Auf dem Haupttor, das nur bei festlichen Anlässen geöffnet wird, leuchtet uns in starken Farben ein abstraktes, an Léger und Mirò erinnerndes, in Email ausgeführtes Gemälde entgegen.
Die Verteilung der schießschartenartigen Fensteröffnungen auf der Südwand und das wulstige, elefantengraue Betondach, das der Aufwärtsschwingung der schiffbugartigen Südwand folgt, sind ebenso eigenartig wie an der Westseite das Bassin, in dem geometrische Gebilde — Pyramiden, abgeschrägter Zylinder — aufragen und wohin das Regenwasser aus einem kanonenrohrähnlichen Wasserspeier abfließt. Der für den Alltagsgebrauch bestimmte Eingang, von zwei periskop- oder schalltrichterartigen Aufbauten flankiert, befindet sich an der Nordseite, während sie auf der Ostseite eine bühnenmäßige Loggia öffnet; sie ist bestimmt für Predigt und Gottesdienst an den großen Wallfahrtstagen, wenn die Pilger in Massen herbeiströmen und den Platz vor der Ostseite füllen. Dann wird die Madonnenstatue, die sich gewöhnlich rechts oben neben dem Hauptaltar befindet, den im Freien versammelten Gläubigen zugekehrt.
Das Innere weicht gleichfalls völlig von allem Herkömmlichen ab. Zu dem höhlenartigen Hauptraum treten drei kleine Nebenräume mit Altären, über denen sich die bereits erwähnten Aufbauten erheben. Diese und die tief eingeschnittenen, zum Teil bunt verglasten Oeffnungen der Südwand vermitteln eine nicht allzu reichliche Lichtzufuhr. Ueber dem Hauptraum bauscht sich eine Betondecke, die wie eine Zeltbahn an zwei Mauern befestigt ist.
Der Schöpfer dieses avantgardistischen Sakralbaus, den der Erzbischof von Besançon, Monsignore Dubois, am 25. Juni dieses Jahres eingeweiht hat, ist — Le Corbusier. Er verkörpert noch immer den Inbegriff der modernen Baukunst, obwohl er sich den Siebzig nähert. Kein Architekt — auch nicht Frank Lloyd Wright, auch nicht Gropius — hat so unerschrocken mit überalterten Konventionen aufgeräumt und an ihre Stelle neue, dem Standard unseres Jahrhunderts angemessene Ideen und Gestaltungen gesetzt.
Bisher waren alle seine Bauten und Projekte profaner Natur; sie galten dem Wohn- und Städtebau. Es spricht für die unbefangene Großzügigkeit der kirchlichen Behörden, daß sie gerade Le Corbusier für den Neubau der im letzten Krieg bis auf die Grundmauern zerstörten Wallfahrtskirche Notre Dame du Haut bei Ronchamp herangezogen haben. „Man soll stets für das Genie wetten", pflegte Delacroix zu sagen, und diese Maxime empfahl der frühverstorbene Pater Couturier, einer der aktivsten Vorkämpfer für die Erneuerung der Sakralkunst in Frankreich, allen denen, die kirchliche Kunstaufträge zu vergeben haben.
Die erzieherische Arbeit, die Couturier und Père Régamey vor allem in der von ihnen geleiteten Zeitschrift „L'art sacré" leisteten, blieb nicht ohne Früchte, und das französische Episkopat äußerte seine Freude darüber, „daß die zeitgenössischen Künstler, auch die hervorragendsten, eingeladen werden, für kirchliche Stätten zu arbeiten, und daß sie diesen Einladungen bereitwillig Folge leisten". Hier sei daran erinnert, daß der erste Versuch, moderne, der kirchlichen Kunst bisher fernstehende Maler zu veranlassen, religiöse Bilder zu malen, von einer Frau, der Pariser Kunsthändlerin Lucy Krogh, gemacht wurde. Sie wandte sich 1933 an Picasso, Dérain, Lhôte, Goerg, Marie Blanchard u. a. mit der Anregung, ihr Bilder religiösen Inhalts für eine Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Alle kamen dieser Einladung freudig nach. Picasso schickte eine „Fußwaschung", Dérain „Die Jünger von Emmaus", Lhôte den „Kopf der Jungfrau Maria" usw.
Die Kluft, die so lange moderne Kunst und Kirche trennte, be-

Picasso, Tomatenstock und Karaffe (1944) Entnommen der Monographie „Pablo Picasso" (W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart)

ginn
Die
Wel
mit
Mos
ten
für
Ges
Form
char
radi
er s
scho
Lond
han

KUN

Zur

Die
jährl
Arbe
zune
eige
der
im r
zwar
wohn
menk
zählt
einzi
leris
sein
und
land,
perp
gehö
aus
und
voll
hohe
das
tenfr
die
Mau
leuch
wie
prom
der
trät
fernt
Univ
Wed
liche
cello
schal
Engli
imme
das
rückb
Char
drück
vielf
Rusk
„Übe
mati
lisch

ginnt sich in Frankreich — und nicht nur hier — zu schließen. Die Matissekapelle in Vence und die Kirche von Assy haben Weltruf erlangt. Später entstand die Kirche von Audincourt mit den Glasfenstern von Fernand Léger und dem abstrakten Mosaik von Jean Bazaine. Aber bei allen diesen Sakralbauten sind es die Malereien und Plastiken, die ihre Bedeutung für die moderne Kunst ausmachen, nicht ihre architektonische Gestaltung, die sich keineswegs sehr weit von überlieferten Formen entfernt. Anders bei der Wallfahrtskapelle von Ronchamp, die im Architektonischen mit der millennären Tradition radikal bricht und einen Anfang setzt. Le Corbusier hat — wie er selbst sagt — eine „plastisch-landschaftliche Akustik" zu schaffen versucht, einen Einklang zwischen Architektur und Landschaft. Soweit es sich um die geologische Landschaft handelt, ist es ihm gelungen. Die historische Landschaft ließ er unberücksichtigt. Sein Bau, dessen Kurven von Gestaltungen der modernen Technik — Auto, Flugzeug, Ozeandampfer — inspiriert zu sein scheinen, dessen Innenraum an vorzeitlich sakrale Raumgebilde — Höhlen oder Grotten — denken läßt, ist geradezu ein Protest gegen alles geschichtlich Gewordene. „Traditionen sind eine schöne Sache", hat Franz Marc gesagt, „aber nur das Traditionen schaffen, nicht von Tradition leben".

Gehört es zur Hybris des modernen Künstlers, daß er nicht mehr von Traditionen leben, sondern Traditionen schaffen will? Oder verhält es sich vielmehr so, daß der moderne Künstler sich einer Situation gegenüber sieht, die ihm die Chance der Produktivität nur im Wagnis des Neubeginns bietet?

L. Z.

KUNSTKRITIKER IM COLLEGE

Zur AICA-Tagung in Oxford und London

Die Mitglieder des Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA), die alljährlich in einem anderen Land zusammenkommen, um Probleme ihrer Arbeit und besonders der Gegenwartskunst zu erörtern, um Kontakte aufzunehmen und vor allem die alte und neue Kunst des Gastlandes aus eigener Anschauung kennenzulernen, trafen sich diesmal auf Einladung der englischen Sektion in Oxford und London. In Oxford fand die Tagung im malerischen alten Wadham College statt, in dem die aus mehr als zwanzig Ländern versammelten Kunsthistoriker und Kunstkritiker auch wohnen durften. Eine idealere und stilvollere Umgebung für die Zusammenkünfte und Arbeitssitzungen ließ sich kaum vorstellen. Das College zählt zwar nicht zu den ältesten, sicherlich aber zu den schönsten der einzigartigen Universitätsstadt. Es wurde 1610 als Stiftung des eigenbrötlerischen und verbitterten Diplomaten Nicholas Wadham gegründet, der sein beträchtliches Vermögen auf diese Weise unliebsamen Erben entzog, und bildet eines der besten Beispiele für reinen Jacobean Style in England, jene sich der Tudorzeit unmittelbar anschließenden, immer noch perpendikulargotischen Architekturformen. Zu seinen Sehenswürdigkeiten gehören die geräumige Kapelle mit einem farbig verglasten Ostfenster aus der Erbauungszeit, – die ungewöhnlich schöne Halle mit „screen" und „timber roof", einem reich geschnitzten Lettner und einer eindrucksvoll frei in den Raum hineinhängenden Holzdeckenkonstruktion, – das hoheitsvolle „Quadrangle", jener geschlossene quadratische Innenhof, der das Zentrum der meisten College-Anlagen bildet, – die pittoreske Gartenfront mit der langen Reihe spitzer Giebel und hoher Kamine, die an die Shakespeare-Zeit erinnern, – und nicht zuletzt der von mächtigen Mauern mit Heckenrosen umsäumte Garten mit seinen in vollen Farben leuchtenden Staudenbeeten und den seltsam fremdartigen Bäumen, die sich wie bizarre Fächer über dem teppichhaften Rasen frei entfalten. Einer der prominentesten Söhne des College war Sir Christopher Wren, der Erbauer der St. Paul's Cathedral und weiterer 53 Londoner Kirchen, dessen Porträt in der Halle hängt. Nur wenige Schritte vom Wadham College entfernt steht Wrens bedeutendes Frühwerk, das Sheldonian Theatre, das der Universität seit Jahrhunderten als Aula dient.

Weder Oxford noch das Wadham College hätten jemals zuvor ein ähnliches Gremium von Kritikern beherbergt, erklärte der hagere Vice-Chancellor, der amtierende Rektor der Universitas Oxoniae, in seiner von schalkhafter Ironie durchpulsten Begrüßungsansprache in reinstem Oxford English. Und doch könne diese älteste englische Universität, die zwar immer noch keinen ordentlichen Lehrstuhl für Kunstgeschichte besitze, auf das Wirken des größten britischen Kunsthistorikers in ihren Mauern zurückblicken: John Ruskin, dessen beflügelnden Vorlesungen der Vice-Chancellor selbst noch in seiner Jugend die ersten künstlerischen Eindrücke verdankte. Der Hinweis auf Ruskin war nicht nur wegen dessen vielfältig spürbaren Beziehungen zu Oxford wichtig und bezeichnend. Mag Ruskin heute auch in der Mehrzahl seiner ästhetischen Anschauungen als „überholt" gelten, so blieb doch immer noch viel von seiner ethisch-pragmatischen und zuweilen recht exzentrischen Betrachtungsweise in der englischen Kunstkritik der Folgezeit lebendig, – bis hin zu Sir Herbert Read, dem Vizepräsidenten der AICA, und Eric Newton, dem Präsidenten der britischen Sektion und leitenden Gastgeber der Tagung.

In Oxford wurden zwei neue Sektionen zugelassen, und zwar Polen und Portugal, außerdem 38 neue membres sociétaires gewählt. Damit umfaßt die Association Internationale des Critiques d'Art jetzt rund 400 ordentliche Mitglieder aus 25 verschiedenen Sektionen, zu denen noch etwa eine gleiche Anzahl außerordentlicher Mitglieder in den einzelnen Ländern hinzutritt. Weitere Sektionen werden zur Zeit gebildet, u. a. eine indische. Der Vertreter der UNESCO, die der AICA Unterstützung gewährt, setzte sich besonders für eine rege Beteiligung der asiatischen Nationen ein. Die UNESCO bereitet gegenwärtig mehrsprachige Publikationen mit farbigen Abbildungen von Werken lebender Künstler vor, deren Schaffen auch außerhalb ihrer Landesgrenzen bekannter sein sollte. Jede AICA-Sektion schlug in Oxford eine Reihe in Frage kommender Maler und Bildhauer vor. Eine fünfzehnköpfige Jury wurde aus den Mitgliedern des Verbandes gewählt, die auf internationaler Basis die definitive Auswahl zu treffen hat. Deutscherseits ist Will Grohmann in ihr vertreten. Außerdem gehören ihr u. a. Fierens, Cassou, Read, Courthion, Venturi, Cogniat, Argan, Jaffé und Carola Giedion-Welcker an. Neben diesem Unternehmen ist eine internationale Zeitschrift geplant, die alle wichtigen Ausstellungen in der ganzen Welt bekannt geben soll. Italien hat bereits auf eigene Initiative ein „Bollettino AICA" herausgebracht, das vierteljährlich erscheint. Der Austausch von Informationen konnte intensiviert werden, 88 000 Kunstausstellungskataloge wurden bisher über die Pariser Zentrale an die Mitglieder versandt. Verschiedene Länder richteten Archive ein, die der Erforschung der Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert dienen: Frankreich für den Kubismus, Italien für den Futurismus, Holland für die Stijl-Gruppe, Belgien für den flämischen Expressionismus und die Vereinigten Staaten für die Dada-Bewegung. Wie aus den Berichten der Sektionen hervorging, tritt die AICA überall gegen wiederaufflackernde reaktionäre Bestrebungen auf, die gegen die zeitgenössische Kunst gerichtet sind. Sie setzt sich stets für die maßgebliche Moderne und ihre Künstler ein. Als ein Hauptthema für den nächsten Kongreß schlug man die „Terminologie der Kunstkritik" vor, über die noch manche Unklarheit herrscht. Jugoslawien lud die internationalen Kunstkritiker für 1956 nach Dubrownik (Ragusa) ein. 1957 soll der AICA-Kongreß in Neapel und Palermo stattfinden.

Wesentlicher noch als die Arbeitssitzungen waren auch in diesem Jahr wieder die Besichtigungsfahrten und Ausstellungsbesuche, die mit der Zusammenkunft verbunden sind. Nachdem der englische Kunsthistoriker T. S. R. Boase, der Präsident des Magdalen College, einen formvollendeten Lichtbildervortrag über die charakteristischen Merkmale englischer Kunst gehalten hatte, trat die Anschauung an die Stelle theoretischer Betrachtungen. Man besichtigte Oxford und die faszinierende Anlage seiner vielen klösterlichen Colleges mit ihren unzähligen Zinnen und Türmen, Spitzen und Kuppeln, Giebeln und Mauern, Höfen und Gärten. In der 1386 erbauten Kapelle des alten New College hat man unter den Glasfenstern von Thomas Glazier aus der Erbauungszeit eine Lazarus-Statue von Sir

Jacob Epstein aufgestellt, die sich gut in die Perpendicular Architektur einfügt. In der Christ Church Cathedral, einem herrlichen Beispiel des Uebergangs von normannischer zu frühgotischer Architektur, in deren Chor später ein phantastisches, stalaktitenartiges Fächergewölbe eingefügt wurde, lauschte man am ersten Abend bei Kerzenlicht den Klängen früher englischer Sakralmusik von Byrde, Gibbons und Purcell, vom Kathedralchor in einem eigentümlich kühlen und zugleich festlichen Stil gesungen, der die Anwesenden etwas von teils katholisch, teils puritanisch anmutendem Geist der englischen High Church spüren ließ. Man fuhr nach Windsor Castle, wo der Hofbibliothekar die Kunstkritiker auch durch die sonst unzugänglichen Privatgemächer der Königin führte. Das Innere des riesigen Schlosses enttäuscht jedoch im Vergleich zum imposanten Außenbau. Unvergeßlich bleiben hingegen die bedeutende Porträtsammlung von Holbein bis Gainsborough und vor allem die unvergleichliche Kollektion der Handzeichnungen von Leonardo, Michelangelo und Raphael, die seltsamerweise in einen Waffensaal im Sockelgeschoß verbannt ist. Am folgenden Tag besuchte man Blenheim Palace, 1715 von Vanbrugh erbaut, ein gewaltiger klassizistischer Bau mit riesiger Parkanlage, Geburtsstätte Churchills und noch heute im Besitze eines Herzogs von Marlborough, dessen Vorfahren England das Schloß nach seinem Siege im Spanischen Erbfolgekrieg als Geschenk errichten ließ. Des Abends traf man sich bei einem Empfang im Ashmolean, einem der am konservativsten eingerichteten Museen der Welt, das ungern Besucher sieht, aber manche unschätzbare Kostbarkeit enthält – von Paolo Ucellos „Jagd bei Nacht" bis zu den frühen visionären Federzeichnungen von Samuel Palmer, von ägyptischer Grabplastik bis zu Kleinbronzen der Renaissance, von frühgriechischen Vasen bis zu italienischer Fayence. Oder man nahm an einer Vorführung englischer Kunstfilme teil: Rowlandsons skurrile Welt mit ihren insularen „oddities" kam in pastellenen Farben, witzig kommentiert, gut zum Ausdruck. Sutherlands Schaffensweise wurde auf recht didaktische Weise dokumentarisch veranschaulicht. Und schließlich sah man Leonardos Erfindungskraft an Hand der Windsor-Zeichnungen filmisch hervorragend zur Wirkung gebracht, nur leider von allzu pathetischem Text begleitet.

Von Oxford aus begab man sich nach London, wo die Kunstkritiker noch manche bemerkenswerte Veranstaltung erwartete. Höhepunkte bildeten ein Besuch bei Sir Kenneth Clark, dem bekannten Kunsthistoriker und früheren Direktor der National Gallery, auf seinem Besitz Saltwood Castle, und bei Henry Moore in seinem Atelier in Perry Green bei Much Hadham in Hertfordshire. Sir Kenneth beherbergt in seiner hoch über der Kanalküste gelegenen gotischen Burgruine eine ungewöhnlich reiche und kostbare Bibliothek und eine herrliche Kunstsammlung von frühen italienischen Meistern über französische Impressionisten wie Renoir und Cézanne bis zu den modernen Engländern Moore, Piper und Sutherland, von denen er wichtige Hauptwerke besitzt. Die fast unwirklich kultivierte Atmosphäre in diesem sehr englischen und weltoffenen, halb märchenhaft-verwunschenen, halb spleenigen Burgschloß zählte zu den seltsamsten Eindrücken der ganzen Kunstreise. Ueber den Besuch bei Henry Moore, der uns seine neuesten Arbeiten zeigte und durch ein neuerworbenes Wiesengelände führte, auf dem er seine Werke stets für längere Zeit im Freien aufstellt, um ihre Wirkung in der Landschaft zu erproben, wäre ein Sonderbericht zu schreiben. Neben diesen beiden Besuchen gab es eine Reihe reizvoller Ausstellungsbesuche und festlicher Empfänge: in der Londoner Galerie Wildenstein, die Werke von Malern im Rom des 17. Jahrhunderts zeigte, u. a. von Caravaggio, Bernini, Poussin, Elsheimer, Rubens und van Dyck, – in der Tate Gallery, wo die Kunstkritiker Gäste der „Regierung der Königin" waren und bei Coctails und kalten Buffets zu abendlicher Stunde die bedeutende ständige Sammlung und eine Retrospektive des englischen Malers ben Nicholsen sehen konnten, – beim British Arts Council, der gerade die bisher umfangreichste Giacometti-Ausstellung veranstaltete, – im Neubau des Time & Life-Gebäudes, wo man bei Champagner den großartigen Vierfigurenfries von Henry Moore und andere vorbildlich in die Architektur einbezogene Werke moderner Künstler bewundern konnte, – im Institute of Contemporary Art, das Gelegenheit bot, sich mit jungen englischen Malern und Bildhauern, u. a. Kenneth Armitage, zu unterhalten, – und schließlich bei Sir Colin und Lady Anderson, in deren gastfreundlichem Hause in Hampstead die Tagung mit einer Art Garden Party ihren stimmungsvollen Ausklang fand. Hanns Theodor Flemming

Kölner Kunstbrief

In Belgien haben die Kunstkritiker die Sitte eingeführt, einmal im Monat der besten Einmann-Ausstellung den „prix de la critique" zu verleihen. Vor einer ähnlichen Aufgabe sieht sich auch der Schreiber dieses resümierenden Kunstbriefes, allerdings ohne durch den moralischen Rückhalt eines Kollegengremiums ermutigt zu werden und durchaus eingedenk der Tatsache, daß eine preisende oder preisverteilende Solostimme noch platonischer ist als jener undotierte „prix de la critique". Außerdem zwingt mich der etwas magere Kunstsommer dieses Jahres, etwas weiter zurückzugreifen. Da der Kölnische Kunstverein wegen Umbau geschlossen hat, kann im wesentlichen nur vom Wallraf-Richartz-Museum und von Privatgalerien berichtet werden. Letztere würde ich für jeweils eine Ausstellung auszeichnen. Bei Ferdinand Möller war beispielsweise die Retrospektive für Willi Baumeister ein künstlerisches Ereignis. Mit dem sicheren Geschmack einer langjährigen Erfahrung hatte Möller in seinen schönen Räumen achtzig Oelbilder sowie ein Dutzend Lithos und Siebdrucke zu einem spannungsreichen Ensemble vereinigt. Die Schau gab so einen imponierenden Ueberblick der Malerei Baumeisters, dessen Werdegang vom Cézanne-Erlebnis der Vorweltkriegszeit bis zu der Aru-Serie von 1955 in der modernen Kunst Deutschlands Geschichte gemacht hat. Möllers Ausstellung war auch für die Kenner der Malerei Baumeisters interessant, weil sie erstmals einige aus Schweizer Exil zurückgekehrte Bilder aus den frühen 20er Jahren vorführen konnte. – Im „Spiegel" hatte die erste deutsche Wols-Ausstellung das größte Gewicht, wenngleich das Wort „Gewicht" angesichts der zarten graphischen Erfindungen von Wols fehl am Platze ist. Wols ist ja die letzte (und wie immer posthume) Entdeckung für die deutsche Kunst. Franzosen und Amerikaner sind uns allerdings in der Würdigung des Landsmannes, der 1951 in bitterster Armut in Paris starb, zuvorgekommen. Im „Spiegel" waren vor allem seine aquarellierten Zeichnungen und Radierungen zu sehen, dazu ein paar Oelbilder. Wols' reinste Aeußerungen sind zweifellos die automatischen, sich selbst schreibenden Zeichnungen, die er wie ein Blinder auf winzigen Blättern mit haarfeiner Feder geschrieben hat. Sie entstanden aus dem inneren Rhythmus, der sich über Hand und Feder unmittelbar in zufließende Formen überträgt. Die Anmut und Natürlichkeit, die diesen Blättern eigen sind, findet man selten in deutscher Kunst. So wird Wols, der zwar schon in die Rubrik der „Tachisten" eingereiht worden ist, wohl eine Ausnahme bleiben. – Unter den Kölner Galerien trat neulich auch das graphische Kabinett Theo Hill mit einer repräsentativen Ausstellung von Beckmann-Zeichnungen hervor. Sie erschloß viele unbekannte, oft ausgezeichnete Arbeiten aus amerikanischem Privatbesitz und breitete die ganze Entwicklung der Zeichenkunst Beckmanns in historischer Ordnung aus. Man sollte bei dieser Gelegenheit einmal hervorheben, welche wertvollen Dienste der Kunsthändler, der das verstreute Werk aus vielen fernen Orten zusammenholt, der historischen Wissenschaft leistet.

Das Wallraf-Richartz-Museum entfaltete in beiden Residenzen, der linksrheinischen auf der Eigelsteintorburg und der rechtsrheinischen zu Deutz, lebhafte Aktivität, die wie ein brüderlicher Wettkampf anmutet. Dieser Eifer berechtigt uns zu den schönsten Hoffnungen für die nicht mehr ferne Zeit, wenn beide Teile wieder unter einem Dach versammelt sind. Das neue Museum wird allerdings zahlreiche Dächer haben, da sein Architekt aus funktionellen und lokalästhetischen Gründen viele Giebel und Satteldächer vorsah, um abwechselnd Ober- und Seitenlicht einzulassen. Im Eigelstein gab es indessen eine Gastvorstellung der ZEN-Gruppe aus München, vorher eine Kollektivschau von Bronzen des Italieners Giacomo Manzù. Die Stadt kaufte von letzterem einen „Großen Kardinal", der voraussichtlich am Dom aufgestellt werden wird. In letzter Zeit hat Köln mehrfach Bildwerke erworben, die dereinst im Freien plaziert werden sollen, darunter Werke von Moore, Maillol, Despiau, Renoir, Heiliger, Kaspar, Kolbe, Jaekel und Lehmann. Das ist ein recht erfreuliches Kapitel der Kölner Kunstpolitik, das – wie wir hoffen – noch nicht abgeschlossen ist. Die letzte Ausstellung im Eigelstein war Jankel Adler gewidmet. Die Kollektion kam aus Wuppertal, dessen Museum die Aufgabe einer ehrenden Rückschau übernahm, weil Adler vor dem 1. Weltkrieg dort seine künstlerische Ausbildung begonnen hatte. Bis 1933 gehörte Adler zu den avantgardistischen und „progressiven" Künstlern des Rheinlandes. Er wurde dann auf der Flucht vor Hitler nach England verschlagen, wo er in einer letzten fruchtbaren, von Picasso angeregten Schaffensperiode noch wesentlichen Einfluß auf die jungen Engländer ausübte.

Die Deutzer Museumshälfte konzentrierte sich auf alte Kunst. Außer einer schönen Ausstellung von Handzeichnungen Rembrandts und seiner Zeitgenossen aus dem Amsterdamer Museum Fodor wurde im Kunsthaus Lempertz eine Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr von Barthel Bruyn d. Ä. in Szene gesetzt. Bruyn der Ältere war der berühmteste Porträtist im spätmittelalterlichen Köln, – eine letzte, etwas überreife Frucht an dem reichen Baum der Kölner Malerschule. Die feine Malkultur bei der Schilderung von edlen Pelzen, Brokaten und Juwelen verleiht dieser Ahnengalerie der Kölner Honoratioren einen Hauch stofflicher Kostbarkeit, die mit dem

Schema des vielbegehrten Gesellschaftsmalers seiner Zeit versöhnt. Manche Bilder sind dem soliden Barthel Bruyn auch zu Unrecht zugemutet worden, selbst wenn man, um Liebermanns These zu widersprechen, auch einem guten Mann einmal ein schlechtes Bild zutrauen darf. Das Kölner Museum wird jedoch die Gelegenheit wahrgenommen haben, an Hand der Originale das Wissen um den Maler zu überprüfen.

In der näheren Umgebung Kölns hat sich das Leverkusener Museum in Schloß Morsbroich am erfreulichsten entwickelt. Diesem Institut würde ich einen Sonderpreis der Kritik für einfallsreiche und immer in eigener Regie veranstaltete Ausstellungen verleihen. In dem angenehmen Rahmen des Schlosses sahen wir 1955 das großartige Spätwerk von Fernand Léger, über das im „Kunstwerk" eigens referiert wurde, dann die „Japaner in Paris" und zuletzt „fantastische basler malerei", in der Walter Kurt Wiemken als stärkste Persönlichkeit erscheint. Außer diesen internationalen Ausstellungen widmet sich Leverkusen auch der rheinischen Kunst. Die Rückschau auf das malerische und graphische Werk von F. M. Jansen anläßlich des 70. Geburtstages war die längst fällige Ehrung eines Künstlers, der vor und nach dem 1. Weltkrieg im Kreis der rheinischen Expressionisten als Maler und Initiator eine hervorragende Rolle gespielt hat. Jansens graphisches Werk wurde auch in den Städtischen Kunstsammlungen Bonns gezeigt. Das Museum der Bundeshauptstadt hat seit einigen Monaten ein eigenes, gut eingerichtetes Haus und darüber hinaus ein eigenes Arbeitsprogramm, das sich sehen lassen darf. Da es nicht mit den reicheren und älteren Museen der Nachbarschaft konkurrieren kann, hat Bonn sich vorgenommen, eine „Sammlung des Westens" einzurichten und hierfür bereits wichtige Werke erworben. Als Heimatstadt August Mackes setzt sich Bonn natürlich besonders für das Werk dieses rheinischsten aller modernen Maler ein. Die Ausstellung der erstmals vollzählig zusammengetragenen Aquarelle von Mackes berühmter Tunisreise mit Klee und Moilliet im Frühjahr 1914 darf man als das schönste Resultat dieser mehr intensiven als extensiven Bonner Museumsarbeit bezeichnen.

Obwohl es vermutlich anmaßend ist, Düsseldorf zum Kölner Raum hinzuzurechnen, so sei doch freundschaftlich einiger bedeutender Ausstellungen in der Nachbarstadt Kölns gedacht. Im Kunstverein war die aus Rotterdam südwärts reisende, umfangreiche Ausstellung von Skulpturen und Bildern Marino Marinis das hervorragendste Ereignis. Anschließend hatten die Düsseldorfer die einmalige Gelegenheit, die jüngeren Werke von Alberto Giacometti, eine aus dem Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum übernommene Schau von Bronzen und Zeichnungen, mit Marinis vitaler Kunst zu vergleichen. Wenn man noch die Manzù-Plastik in Köln einbezog, konnte man sich eine klare Vorstellung der verschiedenen, aus dem mittelmeerischen Raum kommenden Beiträge zur modernen Bildhauerkunst machen. Das Düsseldorfer Museum zeigte zuletzt die vorher in Paris bei René Drouin ausgestellten Werke gegenstandsloser Kunst in Deutschland. Die Galerie Alex Vömel hat nach einer Zusammenfassung des plastischen Werks von Käthe Kollwitz und einer sehr beachteten Schau altsiamesischer Plastik jetzt den interessanten Versuch unternommen, expressionistische Bilder mit Negerplastiken zu konfrontieren.

Zum Schluß wäre noch aus Krefeld, Aachen und Düren zu berichten. Krefelds Museumsarbeit zeichnet sich vor allem durch hohes internationales Niveau aus, wie ein kurzer Rückblick auf die vom Krefelder Museum gestarteten Ausstellungen für Miro, Braque-Graphik und Giacometti beweist. Demnächst wird es das von Mies van der Rohe erbaute Haus Lange als Ausstellungsstätte für moderne Kunst besitzen. In Aachen wirkt eine sehr unternehmungsfreudige, deutsch-französische „Ausstellungsgemeinschaft junger europäischer Künstler", die zuerst im Suermondt-Museum Aachen und dann im Kölner Institut Français auftrat. Im Dürener Museum war dagegen eine vom Deutschen Kunstrat eingeladene Sammlung zeitgenössischer Kunst aus Irland zu Gast. Damit wäre der wesentlichen Veranstaltungen in großen Zügen gedacht. Aus diesen zahlreichen, längst nicht lückenlos erfaßten und untereinander unabhängigen Unternehmungen kann man natürlich keine Tendenz herauslesen, es sei denn die eine Beobachtung: daß man im Rheinland, vermutlich unbewußt, die internationalen und heimischen Schaustellungen aufeinander abzustimmen versucht, um so das Verständnis für das Fremde aus dem Eigenen zu fördern.

Eduard Trier

AUSSTELLUNGEN

Picasso-Ausstellung in München

10 Jahre nach dem zweiten Weltkrieg hat nun auch Deutschland seine große Picasso-Ausstellung. Sie wird von München aus noch nach Köln und Hamburg wandern. Man hat sie der Münchner Ausstellungsleitung im Haus der Kunst zu verdanken, die von den drei dortigen Künstlergruppen gebildet wird. Nach der Klee- und Kandinskyschau folgte im vorigen Jahr die große Munch-Retrospektive, die einen unerhörten Widerhall vor allem bei der Jugend fand. Schon nach dem Eröffnungsstart der Picasso-Ausstellung läßt sich prophezeien, daß das Publikumsinteresse hier noch größer sein wird. In Paris zählte man 125 000 Besucher. Dort waren 140 Bilder ausgestellt, aber keine Plastik. Mailand brachte die größte Picassoschau, die je unternommen wurde, während vorher in Rom nur Werke aus eigenem Besitz des Meisters gezeigt wurden. München konnte die Pariser Schau weitgehend übernehmen. Bilder, die von dort nicht weiterwandern sollten, wurden durch 37 weitere Gemälde aus deutschem, schweizerischem, belgischem, amerikanischem und französischem Privat- und Museumsbesitz ersetzt. Außerdem konnte man hier die Pariser Schau noch durch Graphik, Plastik und Keramik vervollständigen. Picasso hat vieles aus eigenem Besitz beigesteuert, das Hauptverdienst aber gebührt Henry Kahnweiler, der sich die allseitige Abrundung der deutschen Schau angelegen sein ließ. Der Katalog, den Maurice Jardot verfaßte, bringt es auf 243 Nummern und ist ein Musterwerk an Ausstattung und textlicher Präzision. Er enthält eine genaue biographische Uebersicht am Leitfaden der Schaffensjahre, eine Karte der Wohn- und Aufenthaltsorte Picassos, ein Verzeichnis seiner Signaturen, einen Bericht über die Kunsthändler und ersten Sammler, eine Bibliographie, fast alle Werke und Zeitschriftennummern umfassend, soweit sie ausschließlich Picasso gewidmet sind, vor allem aber einen Kommentar zu jedem einzelnen der gezeigten Gemälde. Hier ist ein Maß von Kennerschaft niedergelegt, das im philologischen Sinne kaum mehr übertroffen werden kann. Während sich dem Kenner und Studierenden damit eine Fundgrube eröffnet, dürften diese Texte dem Laien wohl nicht immer zum Verständnis weiterhelfen, denn es wird vorausgesetzt, daß man Picassos Oeuvre schon kennt und anerkennt, und sich nun für alle Nuancen, Vor- und Rückgriffe seiner Entwicklung interessiert.

Aus der Frühzeit, von der Jardot behauptet, daß sie allein Picasso niemals weltberühmt gemacht hätte, sind 16 Bilder zu sehen, unter denen das doppelseitig bemalte Bild der Sammlung Nathan (Zürich) und das Selbstbildnis von 1906 hervorragen. Die Periode des analytischen Kubismus ist mit glänzenden Beispielen vertreten, ebenso die unmittelbar vorausgehende Zeit der Landschaften von Horta de Ebro und der frühen kubistischen Porträts mit ihren kristallinischen Zerlegungen. Aus der Zeit der papiers collés (1912–14) findet man neben anderem den „Student mit der Pfeife" (Pariser Privatbes.). Der synthetische Kubismus (1915 bis etwa 1925) ist zwar nicht mit einem der großen Standardwerke wie den drei Musikanten repräsentiert, man findet aber eine Reihe hervorragender Stilleben, in denen die Spannweite dieser Ausdrucksmöglichkeit offenbar wird. Der parallel laufende Neoklassizismus dokumentiert sich in dem gewichtigen Werk der „Drei Frauen am Brunnen" von 1921 (Museum of modern art, New York), während in dem rührenden Bildnis des Söhnchens von 1923 das liebenswürdige Ingres-Intermezzo nachhallt.

Zum neuen „expressionistischen" Picasso leitet dann der „Tanz" von 1925 über, wieder ein Hauptwerk, voll Kühnheit, übermütiger Groteske und strahlender Farbigkeit. Das nun folgende Jahrzehnt zwischen 1926 und 36 ist gekennzeichnet durch die Fülle der „Metamorphosen" und Deformationen, in denen Picasso eine bisher nie geahnte Souveränität gegenüber dem lebendigen Organismus erobert. Neben den Chimären und Monstren, die jede Modellähnlichkeit aufgegeben haben, begegnet man jenen Verformungen, die dem Dargestellten dennoch treu bleiben, vor allem Frauenporträts, die trotz der Zusammenschau von en face und Profil sogar innerhalb dieser exzentrischen Formensprache eine gewisse Lieblichkeit behalten. Ein Höhepunkt dieses Saales: die Frau vor dem Spiegel aus dem Museum of modern art. „Guernica", dieses gerade für eine deutsche Picasso-Schau so unentbehrliche Bild, weil es ein Resumée unseres Versagens an die Zukunft weitergibt, wird durch ein Stierkampfbild von 1934, den liegenden weiblichen Akt von 1936 und eine eindrucksvolle Fassung der weinenden Frau (Sammlung Penrose, London) vorbereitet.

Die Ausstellungsleitung schreckte nicht davor zurück, auch die Produktion

des zweiten Weltkrieges auszubreiten; allein vier Bilder aus der Serie „Frau im Sessel" und die sitzende Nackte aus dem Besitz Picassos, die das Aeußerste an sinnlichem Grotesksspuk darstellen, was der Menschheit seit Grünewalds Isenheimer Altar zugemutet wurde. Wer optisch empfindet und nicht nur Dargestelltes registriert, wird übrigens auch von dem unheimlich schönen Buffet des „Catalan" ergriffen. Die Stilleben mit Lauch und Totenkopf aber werden sich ihm unvergeßlich ins Gemüt krallen.
Den Schluß der malerischen Entwicklung bildet die noch 1954 begonnene Serie der „Frauen von Algier". Die Kenner sehen dieses Werk, das noch kaum veröffentlicht wurde, meist zum erstenmal. Fürs größere Publikum ist es wichtig, auf diese Weise einmal einen Blick in die Schaffensweise Picassos zu tun. Für viele wird die letzte, die 14. Fassung gleichzeitig die Vollendung der Reihe bedeuten.

Neben dem malerischen Oeuvre, das größte Anforderungen an Geist und Seele stellt, wirkt die Graphik beinahe erholend. Picasso hat gerade auf diesem Felde mit einem Erfindungsreichtum fabuliert, der wieder alles Zeitgenössische in den Schatten stellt. Hier interessieren vor allem Zeichnungen aus dem Jahre 1954, die meist einen alten Maler mit einem jungen Modell konfrontieren, Arbeiten von kapriziöser Grazie und unbeschwertem Humor. Im gleichen Jahr entstand eine Mappe mit 14 Lithographien höchst verschiedenen Stils und wechselnder Thematik, wozu Picasso in steilen Majuskeln einen eigenen Text schrieb.
Plastik und Keramik stammen aus dem letzten Jahrzehnt. Während bei den Bronzen oft ein verblüffender Naturalismus waltet, sind die farbigen Töpfereien aufs köstlichste umgeformelt, wobei oft nur wenige Andeutungen genügen, um z. B. aus einem umgestürzten Krug eine Ziege zu machen. Im allgemeinen strahlt die Keramik Uebermut und Lebensfreude aus. Wer fürs Groteske im gemalten Bilde keinen Sinn hat, sollte über die Poterien versuchen, einen Zugang zum genialen Proteus Picasso zu finden.

Juliane Roh

Zur Amsterdamer Manieristen-Ausstellung

Unter der Schirmherrschaft des Europarates hat das Rijksmuseum in Amsterdam eine Ausstellung „Der Triumph des Manierismus – Der europäische Stil von Michelangelo bis El Greco" veranstaltet, die über fünfhundert Werke des sechzehnten und der ersten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts zeigte. Mit Manierismus bezeichnet man allgemein die etwa von 1520 bis 1600 währende Stilepoche. Der geistesgeschichtliche Hintergrund dieser Kunst war ein durchgreifender Wandel im Verhältnis zur Welt. Die Bedeutung des Menschen und das diesseitig Gegebene wurden von einem neuen Bewußtsein übersinnlicher Zusammenhänge in Frage gestellt, das sich in mystischen Strömungen, in religiöser Leidenschaft und strengster Gewissenszucht wie auch in der Befreiung von kirchlicher Hierarchie ausdrückte. Es begünstigte zugleich eine verstärkte Rückwendung auf antike Mythologien sowie Freigeisterei, nicht zuletzt ein dem Zeitalter eigentümliches Empfinden für das Widersprüchliche, die Fähigkeit zum „simultanen Erleben der Gegensätze" (Frey).
Wie sehr sich die Geisteshaltung dieser Zeit vielgestaltig auswirken mochte, der Kunst wuchsen neue Aufgaben zu, die sich als Umdeutung oder Erweiterung des an sich gegebenen Erfahrungsbereiches darstellen. Die Mittel solcher Vergegenwärtigung sind dabei verschiedenartig. Es wurden weit überschaubare, menschenleere Landschaften gemalt. Wesentlich war auch die Neigung, die gewohnten Dinge der Umwelt in befremdender Andersartigkeit vorzuführen oder ins Attrappenhafte umzuwandeln, um das Vordergründige natürlicher Erscheinung gleichsam indirekt aufzuweisen. Das Porträt erstarrt vielfach zur Maske, hinter der ungreifbare Flüchtigkeit erschlossen werden kann. Die Verewigung momentaner Physiognomie gilt ineins als deren Entwertung und Verneinung des Persönlichen. Parmigianinos Selbstbildnis im Hohlspiegel zeigt in sphärischer Verkürzung das Spiegelbild, in tatsächlicher Wölbung des Bildträgers den Spiegel selbst; der Betrachter des „Spiegels" müßte sich selbst sehen, er sieht aber den Maler: das Individuelle ist bis zur Austauschbarkeit fragwürdig.
Vom freiplastischen Bildwerk forderte Benvenuto Cellini vierzig Ansichten. Man solle eine Figur umschreiten, sie von vierzig verschiedenen Blickpunkten ansehen und jeweils in linear wie rhythmisch, oft auch nach Leerflächen geregelter Umrißerscheinung vorfinden können. Diese Vielansichtigkeit zeichnet zahlreiche Hauptwerke der manieristischen Bildnerei aus. Sie verursacht ein Spannungsverhältnis zwischen dem einen Körpergehalt und den vielen Silhouettenwirkungen, durch die die Skulptur einen ästhetisch gearteten Umraum gewinnt. Wenn dieser Umraum auch von der Vielansichtigkeit der Figur selbst ausgeht, kann er dennoch das absolut Plastische widerlegen und die greifbare Körperform in ein übergeordnetes Kontinuum einbeziehen.
Mit solchen gegensätzlichen Wirkungen, in denen ein möglichst vollständiges Erfassen der dinglichen Einzelgestalt zugleich deren Selbständigkeit einschränkt, verband sich häufig ein neues, aus renaissancehaft realistischen und gotisch abstrakten Elementen gewachsenes Stilgefühl von durchaus europäischer Reichweite. In die besonders der Erscheinungswelt zugewandte Darstellungsweise der Renaissance drangen eigenwertige Strukturen ein, die – direkt anschaulich – den Sinngehalt der Abbildformen übergreifen konnten.
Noch in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts hat man vielfach das Teilhaben der Dinggestalt an ornamentalen Systemen als manieriert, als artistische Entfremdung eigentlich abbildhafter Stilmittel empfunden, wie überhaupt gerade solche „Formen, die ihrer eigentümlichen Inhalte entkleidet sind, sich immer zu höchster Virtuosität steigern lassen" (Gothein). Die ablehnende Beurteilung des Manierismus stand oft in der Tradition des reifen neunzehnten Jahrhunderts, das vor allem Renaissance und Barock aufgeschlossen war.
Denn tatsächlich erweist sich dem Rückblickenden der Manierismus in merkwürdigem Zwischendasein zwischen den Hauptströmungen seiner Nachbarepochen. Jede eindeutige Festlegung auf das Empirische oder Visionäre wird vermieden. Begrenztes und Unbegrenztes, Greifbares und Flüchtiges, Erstarrtes und Bewegtes sind oft vermischt, jedoch soll keine der beiden Orientierungen vorherrschen und die ihr gemäße Vorstellungsweise frei durchsetzen können. Der Betrachter scheint sich weder dem einen noch dem anderen ganz hingeben zu dürfen, vielmehr greifen sich ausschließende Gesichtspunkte ineinander und lösen den Intellekt reizvoll beschäftigende Konflikte aus, in denen das dem Zeitalter entsprechende „spezifische Verhältnis von Realismus im einzelnen und streng außerweltlichen Zielen" (Pevsner) hervortritt.
Dieses wird dadurch künstlerisch verwirklicht, daß alles Dargestellte, mag es auch seinem Wesen nach statisch oder dynamisch sein, zugleich in jenen reinen ornamentalen Bezügen aufgeht, die bei aller dinglichen Bindung und Vieldeutigkeit dennoch aus sich selbst erklärbar sind, der sinnlichen Wirklichkeit nicht entwachsen, sondern ihr begegnen. Vor Cousin und Gautier soll sich Giovanni Bologna zu einer dem L'art pour l'art-Standpunkt verwandten Auffassung bekannt haben, und mit Nachdruck hat die neuere Forschung auf den eigengesetzlichen Formalismus im manieristischen Kunstwerk hingewiesen. Dieser war nicht willkürlich, sondern streng geregelt. Keine eigenwertige Formstruktur kann das Dingliche einfach abbilden oder nachahmend ausdeuten, die manieristische aber deswegen nicht, weil sie es erst recht und in einer für die Kunst grundsätzlich neuen Weise einschließen sollte: sie sollte mit ihm gleichsinnig sein. So kann zum Beispiel in Malerei und Graphik die Licht-Schattenführung, die nach Leonardos Erkenntnis zur Darstellung dreidimensionaler Formbestände geeignet ist, das Körperliche überzeugend veranschaulichen und ineins das Bildfeld als durchaus dekoratives, raumloses Muster bestimmen. Gerade in solchen Wirkungen erscheint – bezeichnend für die Kunstabsicht des Jahrhunderts und heutigem Verständnis begreiflich – Größe der manieristischen Kunst mit äußerster Gefahr der Selbstüberschreitung verknüpft. Die Aufgabe, das Dingliche durch eine „strikte Identität von Bild- und Gegenstandsgestalt" (Fiensch) dialektisch einzufangen, konnte nur in der für den Manierismus typischen und spannungsvollen Gleichsetzung von Silhouette und Körperlichkeit, von Raum- und Flächenwerten erfüllt werden, wenn auch diese Gleichwertigkeit wiederum Keime des Widerspruchs in sich trug. Dennoch kann es als folgerichtig erscheinen, daß ein solcher Darstellungsanspruch „manierierte" Abwandlungen des natürlich Erscheinenden notwendig bedingt. Schon die von Deutschland beeinflußte italienische Hochrenaissance (Hetzer) enthielt derartige Ansätze, und es gelang dem Manierismus, jene dem Dinglichen gleichsinnige, aber nicht aus ihm abgeleitete Formensprache zu entwickeln, nicht selten als gleichsam dritte, Vorhandensein und Nichtigkeit des einzelnen versinnbildlichende Realität.
Jeder Besucher der Amsterdamer Ausstellung konnte die Macht der dingbezogenen und dennoch aus sich selbst erklärbaren Form erfahren, wenn er bemerkt hat, wie wenig die gezeigten Bilder, Zeichnungen und Plastiken sozusagen mit ihm rechnen. Selten finden sich eigene, wie immer geartete Seelenzustände in künstlerischer Formulierung bestätigt oder weitergeführt, weil die Werke des Manierismus es meist verwehren, sich ihnen in diesem Sinne einzufühlen. Dies gilt ebenso für die kühl berechneten Kompositionen der Toskaner wie selbst für die unermeßliche Räume durchspielende Dramatik Tintorettos oder die leidenschaftliche Gebärdensprache des El Greco. Ueberall herrscht Distanz, denn in nur geringem Ausmaß sind Erfahrung oder Phantasie des Betrachters angesprochen, die Darstellung mit zu verwirklichen. Anders als in Renaissance und Barock steht das manieristische Kunstwerk im ursprünglichen Sinne des Wortes entgegen. Kraft seiner auch eigenartigen Elemente ist es im Grunde unillusionistisch; wie es entgegensteht, will es auch entgegengenommen werden und hat darin den Charakter einer Sache an und für sich.
Diese Eigenschaft befähigt es auch zum Dekorativen und unterbindet zugleich eigentlich monumentale Wirkungen. Die berühmten Teppiche der Schulen von Brüssel und Fontainebleau lehren, daß im Manierismus zwischen Kunst und Kunsthandwerk nicht so unterschieden werden kann, wie es in anderen Epochen oft berechtigt ist; andererseits aber ist die groß-

figurige Brunnenfigur der Bavaria von Hubert Gerhard im Grunde nicht großartiger als Cellinis Salzfaß für Franz den Ersten.
Die in viele Bereiche bildender und handwerklicher Kunst ausgreifende, weit gespannte Ausstellung bekundete eindrucksvoll das heutige Interesse an der Kunst des Manierismus. Entdeckt wurde dessen Bedeutung nach der letzten Jahrhundertwende vor allem von der deutschsprachigen Forschung. Dabei mag vielleicht auch das moderne Verständnis für den Gehalt oder Zeichencharakter rein formaler Zusammenhänge im Kunstwerk mitgespielt haben, wie überhaupt die eigene Situation für die Betrachtung historischer Phänomene belangreich sein kann. Unsere Feststellungen mögen in mancher Hinsicht mit Wesenszügen des modernen Kunstwollens verwandt sein, es ist ihnen aber unbedingt hinzuzufügen, daß sie keinesfalls der heutzutage nicht seltenen Unbefangenheit modischer Nachahmer das Wort reden können. Denn es ist ein Irrtum, im vorkünstlerischen Programm das Kunstwerk selbst zu erblicken.
M. I.

BÜCHER

Neuere Picasso-Literatur

Zunächst ein Wort über die ältere Picasso-Literatur. In deutscher Sprache ist, abgesehen von unzähligen Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen, nur wenig Zusammenfassendes erschienen. Am Beginn steht Max Raphaels ästhetische Studie „Von Monet zu Picasso", 1913 erschienen und auch heute noch lesenswert. Maurice Raynals „Picasso" kam vor der französischen Ausgabe 1921 im Münchner Delphin-Verlag heraus, 1927 folgte ein kleineres Buch von Oskar Schürer; dann kommt das große Loch, und erst nach 1945 beginnen die Veröffentlichungen, unter denen der von Kurt Kusenberg herausgegebene kleine Band der Piper-Bücherei viel für die Verbreitung einer anschaulichen Vorstellung bewirkt hat.
Um so größer, fast unermeßlich ist die Picasso-Literatur in französischer Sprache. Dichter – Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, Cocteau, Eluard – haben sein Bild gezeichnet, Christian Zervos hat den Hauptteil des Oeuvres in großen Bildbänden fixiert. Wichtige Publikationen in englischer Sprache – vor allem die von Alfred H. Barr – sind dazugekommen.
In den allerletzten Jahren sind einige Bücher erschienen, die Neues zur Kenntnis Picassos beitragen. Zunächst zwei Bände dokumentarischen Charakters.
Pablo Picasso, Wort und Bekenntnis, die gesammelten Zeugnisse und Dichtungen, Arche Verlag Zürich, 1954: ein kleines, mit guten Reproduktionen nach Zeichnungen ausgestattetes Bändchen, das in intensiver Weise in die Denk- und Vorstellungswelt Picassos einführt. Es enthält zunächst die drei authentischen Aussagen Picassos aus den Jahren 1923, 1926 und 1935 sowie Gespräche, die Daniel-Henry Kahnweiler, der intime Freund Picassos, in den Jahren 1933 bis 1952 mit dem Maler geführt hat. Die dichterische Seite Picassos ist mit einer Reihe von Gedichten repräsentiert, die in französischer und deutscher Sprache aufgenommen sind. Ihnen folgen Abschnitte aus dem Stück „Wie man Wünsche beim Schwanz packt" – höchst seltsam, sprunghaft, völlig hemmungslos und voller bildhafter Bühnensituationen von phantastischer Irrealität. Zwei Aufsätze von Berdiajew und C. G. Jung beschließen das erregende Bändchen. Schade – man hatte gerade Appetit auf mehr Authentisches von Picasso und erhält statt dessen zwar gescheite, aber nicht gerade die wichtigsten Gedanken zu Picasso.
Der zweite Beitrag zur Dokumentation stammt von Picassos Jugendfreund. Documents Iconographiques, Préfaces et Notes de Jaime, Sabartès, Pierre Cailler Editeur, Genève. 1954: ein im Aussehen bescheidenes, im Inhalt höchst interessantes Buch. Das ausführliche Vorwort zeichnet die Familiengeschichte Picassos auf, die mancherlei Erklärung zum Wesen des Malers gibt. Zur Jugend und vor allem zu den ersten Pariser Jahren bringt Sabartès viel neues Material, das wir als verläßlich ansehen dürfen. Die Bilddokumente sind in drei Partien eingeteilt: die Familie, das Gesicht Picassos und die Wohnungen. Eine Fülle des Sehens- und Wissenswerten und auch des Amüsanten (Gruppenbilder an Freunde, intime Situationen aus dem Tageslauf Picassos, die Ateliers etc.) ist hier vereinigt – ein Reportage-Bissen erster Ordnung für jeden Picassofreund!
Zwei monumentale Bildbände neuen Datums geben unmittelbare Einblicke in den Schaffensprozeß:
Picasso, La Guerre et la Paix, Texte de Claude Roy, Editions Cercle d'Art, Paris 1954. Ein wundervoll gedruckter Band mit nahezu 300 hervorragenden Reproduktionen nach Zeichnungen und einigen Bildern. Die Zeichnungen sind Studien zu den beiden Riesenbildern „Krieg" und „Frieden" aus den Jahren 1951 und 1952. Es sind unmittelbare Notizen innerer Bilder, zum größten Teil vor jeder gesamtkompositionellen Festlegung entstanden, Beispiele der unerhörten Sicherheit und Ausdruckskraft des Zuges der zeichnenden Hand, der unablässigen Steigerung und Vertiefung der bildlichen Aussage. Dämonische Gebilde und Gestalten, härtester Schrecken stehen neben gelöster, vital sich ausbreitender Schönheit menschlichen Körpers; dann tauchen wieder Ironie und bitterer Humor auf – eine formale und geistige Spannweite, von unfaßbaren Maßen!
Der Text Claude Roys besteht aus tagebuchartigen Aufzeichnungen, die im Umgang mit Picasso zur Zeit der Entstehung dieser Zeichnungen und der beiden Bilder gemacht worden sind. Neben vielen klugen Beobachtungen stehen Berichte über das Verhalten Picassos im Alltag, der, ausgestattet mit den irdischen Mitteln eines Malerfürsten, in der Küche ißt und sich so bewegt, wie er sich in seiner frühen Bohemezeit gab. Ein außerordentlich lebendiger und anziehender Text, der in einer anschaulichen Beschreibung über Picassos verbissene Arbeit an den beiden großen, meistens so mißverstandenen Monumentalbildern und ihren Einbau in die Kapelle in Vallauris mündet.
Der zweite großartige Bildband ist als Nummer der Zeitschrift „Verve" erschienen.
Suite de 180 Dessins de Picasso, 28. Novembre 1953 au 3. Février 1954, „Verve", Paris. Wieder nimmt man Einblick in die unerschöpfliche Produktivität, in dieses unbegreifliche Herausfließen von Bildgedanken, Situationen, Formen – das Resultat einer immensen, in der Geschichte der Kunst höchst seltenen inneren Fülle. Das Thema „Maler und Modell" steht im Mittelpunkt – menschlich, triebhaft, zart, grotesk, skurril und dann wieder in strahlender Schönheit und höchster manueller Virtuosität. Als weitere Themen erscheinen der Zirkus und groteske Einzelgestalten, bald clownhaft spaßig, bald voller Melancholie und kreatürlicher Trauer. Auch dieser Band (mit interessanten textlichen Essays von Michel Leiris, Rebecca West und Tériade) ist ein Meisterstück der Reproduktionstechnik, ein Schatz für jede Bibliothek.
Endlich zwei Publikationen zur Graphik Picassos.
Bernhard Geiser, L'Oeuvre gravé de Picasso, La Guilde du Livre, Lausanne 1955. Aus dem graphischen Werk hat Geiser 168 Beispiele ausgewählt, die in zumeist vorzüglichen Reproduktionen wiedergegeben sind, so daß selbst die Verschiedenheiten der technischen Verfahren und der Oberflächenwirkungen erfaßbar werden. Eine im Rahmen einer Büchergildenproduktion stehendes wohlfeiles Werk mit einer sorgfältigen biographischen Einleitung, bibliographischen Verzeichnissen und einem Katalog sämtlicher von Picasso illustrierten Bücher. Als erfahrener Spezialist hat Geiser neu erscheinen lassen:
Bernhard Geiser, Picasso, Peintre Graveur. Catalogue illustré de l'oeuvre gravé et lithographié 1899–1931, Bern, chez l'auteur 1955. Ein mit peinlicher Genauigkeit gearbeitetes wissenschaftliches Verzeichnis aller graphischen Arbeiten Picassos aus der angegebenen Zeitspanne. Sämtliche Blätter sind reproduziert und mit den verschiedenen Arbeitszuständen in den Katalog aufgenommen. Ein Standardwerk, dessen Fortführung bis zur Gegenwart dringend zu erhoffen ist.
Nicht vergessen wollen wir zu erwähnen, daß die Kataloge der jüngsten Picasso-Ausstellungen höchst wertvolle Beiträge zur Picasso-Literatur darstellen. Zunächst der Katalog der Mailänder Picasso-Ausstellung von 1953, der 206 Abbildungen (darunter 7 farbige) enthält und der auch Werke der Plastik und der Keramik wiedergibt. Nicht weniger vortrefflich ist der Katalog der Pariser Ausstellung 1955. Er enthält einen vorzüglichen Beitrag von Maurice Jardot, dem Organisator der Ausstellung, detaillierte biographische Notizen und eine Reihe interessanter Bilddokumente (u. a. Wiedergaben von Picasso-Signaturen). Bleibenden Wert besitzt auch der Katalog der Ausstellung des graphischen Werkes Picassos im Zürcher Kunsthaus 1954, der, textlich von Hans Bolliger bearbeitet, mit 110 Abbildungen illustriert ist.
H. C.

Die Toten

Maurice Utrillo starb in Südwestfrankreich im Alter von 71 Jahren an einer Lungenentzündung. Utrillo, das uneheliche Kind der Malerin Suzanne Valadon, ergab sich schon in jungen Jahren dem Trunk. Viele seiner Straßenbilder sind im Rausch entstanden. Trotzdem wurde Utrillo berühmt wegen der großen Sachlichkeit und Strenge des Stils, mit der er die französische Landschaftsmalerei als einer der Letzten repräsentierte.
Der schwedische Bildhauer Carl Milles, dessen monumentale Plastiken viele Städte Schwedens schmücken, starb wenige Monate nach seinem 80. Geburtstag, zu dem er von Rom in seine Heimat zurückgekehrt war. Das Hauptwerk von Milles, eine vielfigurige Gruppe, wurde für Amerika geschaffen, wo der Bildhauer von 1929 bis Ende des Krieges lebte.
Der Münchener Maler Oskar Coester starb im Alter von 78 Jahren.
Im Alter von 31 Jahren starb die Bildhauerin Ro Schlapper-Düllmann, die mit einem Arzt verheiratete Tochter des Oberbürgermeisters von Baden-Baden. Ihre plastische Begabung befand sich in voller Entfaltung. Die Jury, die den „Kunstpreis der Jugend" in Baden-Baden vergab, zeichnete kurz vor ihrem Tode ihre in der Kunsthalle Baden-Baden ausgestellte Arbeit mit einem Preis aus. Doch war es ihr nicht mehr beschieden, von dieser Anerkennung zu erfahren.
Paul Ferdinand Schmidt, der bekannte Interpret romantischer und moderner Malerei, starb im 78. Lebensjahr in Siegsdorf bei Traunstein/Obb. Schmidt wurde vor allem durch seine Bücher „Die Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei", „Deutsche Malerei von 1750 bis 1830", „Kunst der Gegenwart" und „Geschichte der modernen Malerei" bekannt.
Bernard Granet, der Verleger von Maurois, Mauriac, Montherlant, Morand u. a. starb in Paris am 20. Oktober.
Der amerikanische Multimillionär S. H. Kress, der 75 Millionen Dollar für den Ankauf von Kunstwerken ausgegeben haben soll, starb völlig gelähmt und fast blind im Alter von 92 Jahren. Es war der bekannte Kunsthändler Duveen, der ihm den Geschmack an Bildern beigebracht und ihn mit dem Kunsthistoriker B. Berenson, der sein Berater wurde, bekannt gemacht hatte. Zu seinen Bilderlieferanten zählte seit 1921 auch der italienische Händler A. Contini. Aus steuerlichen Gründen wurde die Sammlung Kress schon vor Jahren in die „Foundation Kress" verwandelt, deren wissenschaftliche Leitung dem Wiener Kunsthistoriker Wilhelm Suida obliegt.

Personalia

Prof. Dr. Hermann Uhde Bernays feierte am 31. Oktober seinen 80. Geburtstag. Als Kunsthistoriker hat er sich vor allem mit Anselm Feuerbach beschäftigt.
Der Maler Max Unold, Präsident der Landesberufsverbände bildender Künstler in der Bundesrepublik und Ehrenmitglied der Münchener Akademie der bildenden Künste, wurde am 1. Oktober 70 Jahre alt.
Der Maler Fritz Winter-Diessen wurde am 29. September 50 Jahre alt.
Der Maler Carl Buchheister, Hannover, wurde 65 Jahre alt.
Ein mit 12000 DM dotierter „Kunstpreis der Jugend" wurde anläßlich der Ausstellung „Junge Künstler Baden-Württembergs" in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden vergeben. Den ersten und zweiten Preis von je 2000 DM erhielten der 30 Jahre alte Stuttgarter Maler Klaus Bendixen, der bereits im letzten Jahr 1. Preisträger der Ausstellung „Junge Kunst Württembergs" war, und die 36jährige Bildhauerin Rosemarie Dyckerhoff, Tübingen. Preise von je 1000 DM wurden den Malern Otto Braun (Baden-Baden), Hannelore Busse (Stuttgart) und Walter Roßwaag (Karlsruhe), sowie den Bildhauern Emil Cimiotti (Stuttgart) und Gisela Baer (Pforzheim) zuerkannt. Zwei Preise von je 600 und sechs von je 300 Mark erhielten vier Maler und vier Bildhauer.
Einen Kunstpreis in Höhe von insgesamt 6000 DM vergab die Stadt Krefeld anläßlich der Ausstellung „Kunst des Niederrheins" zu gleichen Teilen an den Maler Klaus Peter Noever, an den Maler Paul Kamper und an den Bildhauer Waldemar Kuhn.
Der diesjährige „Wilhelm-Morgner-Preis" der Stadt Soest in Höhe von 2500 Mark wurde dem 42 Jahre alten Maler Gustav Deppe verliehen.

Ausstellungen

Otto Ritschl stellte anläßlich seines 70. Geburtstages im Frankfurter Kunstkabinett, Börsenplatz 13—15, im Oktober aus.
Der Kölner Kunstverein, Hahnentorburg, hat folgendes Ausstellungsprogramm: 12. 11. bis 4. 12. Gedok-Kunsthandwerkausstellung; 10. 12. bis 8. 1. Otto Ritschl, Seff Weidler, Margarete Melzer; Jan. 1956 Granma Moses, Hilde Rubinstein.
Eine Schau mit Gemälden und Holzschnitten von Beat Zumstein, Paris, bietet das Deutsche Klingenmuseum, Solingen.
Aus Anlaß der Gründung der „Brücke" vor 50 Jahren (1905) zeigt die Galerie Ferdinand Möller, Hahnenstraße, Werke von Heckel, Kirchner, O. Müller und Schmidt-Rottluff.
Ur- und Frühgeschichte wird im Völkerkunde-Museum im Atlantishaus in der Böttcherstraße, Bremen, gezeigt. Am 6. Oktober wurde das Museum wiedereröffnet.
Die Galerie Günther Franke, München, Studiovilla, zeigt bis Ende November Bilder von E. W. Nay. Von Dezember bis Mitte Januar stellt anläßlich seines 50. Geburtstages Fritz Winter dort aus.
Eine Ausstellung der „Neuen Aachener Gruppe" veranstaltet z. Z. das Surmondt-Museum, Aachen. Im Dezember werden dort Arbeiten des Aachener Künstlerbundes gezeigt.
„Chinesische Keramik" mit Werken aus der Zeit 1500 v. Chr. bis um 1800 n. Chr. zeigt bis zum 4. Dezember das Hetjens-Museum der Städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf.
„Moderne Kunst neu und alt", Konfrontierungen von Werken der Gegenwartskunst mit exotischen und archaischen Zeugnissen, zeigt eine Ausstellung des Städtischen Museums Morsbroich, Leverkusen, bis zum 4. Dezember.
Die Zimmergalerie Franck, Frankfurt/M., Vilbeler Straße 49, zeigt Arbeiten von Klaus J. Fischer bis zum 30. November.
Der Herbstsalon der Galerie, Tischbeinstraße 4, wurde am 29. 10. eröffnet und zeigt 13 deutsche Maler: H. Bartels, M. Bluth, K. F. Brust, K. Buchheister, R. Cavael, H. E. Kalinowski, H. Kreutz, J. Kubicek, K. R. H. Sonderborg, B. Schultze, E. Schumacher, F. Thieler, W. Wessel.
Das Gesamtwerk Adalbert Stifters, der neben seiner dichterischen Tätigkeit auch malte, stellt anläßlich des 150. Geburtstages des Dichters die Akademie der Schönen Künste, München, im Prinz-Carl-Albrecht-Palais aus.
Eine große deutsche Graphikerausstellung, die 153 Arbeiten aus dem Besitz von 20 deutschen Museen und Privatgalerien aus fünf Jahrhunderten umfaßt, wird gegenwärtig in der Nationalgalerie in Washington gezeigt.
Flämische Malerei von van Eyck bis van Dyck wird bis zum 3. Dezember in Schaffhausen gezeigt.
Die Griffelkunst-Vereinigung, Hamburg-Langenhorn zeigt in der 119./120. Bilderwahl Oelbilder, Aquarelle und Zeichnungen von Hanno Edelmann und Plastik von Anne-Marie Vogler.
Die Royal Academy zu London zeigt als diesjährige Winterveranstaltung eine portugiesische Ausstellung, die 650 Werke des 9.–19. Jahrhunderts umfaßt.
Der Westfälische Kunstverein Münster, Domplatz 10, bietet im November eine Schau moderner französischer Wandteppiche von Marc Saint-Saens und Jean Picart le Doux. Am 27. November eröffnet der Kunstverein seine Weihnachtsverkaufsausstellung, die bis zum 24. Dezember dauert.
Die NEUE GRUPPE Rheinland-Pfalz eröffnet am 9. 11. ihre zweite Ausstellung im Haus am Dom in Mainz.
Eine Ausstellung der Arbeiten des Malers Curth G. Becker veranstaltet die Galerie Bild und Buch, Karlsruhe, Douglasstraße 24.
Die Galerie C. G. Boerner, Düsseldorf, Kasernenstraße 13, veranstaltet vom 9.–30. November eine Ausstellung mit Monotypien des Düsseldorfer Malers Walter Ritzenhofen.
Farbige Lithographien Marino Marinis sind bis zum 30. November in der Galerie Rudolf Hoffmann, Hamburg, Rondeel 37, zu sehen.
Prof. Fritz Winter-Diessen zeigt in der Galerie Ferdinand Möller, Köln, Hahnenstraße, alte und neue Bilder.
Eine Verkaufsausstellung von Lithographien Picassos aus den Jahren 1945 bis 1949 veranstaltet das Kunstkabinett Klihm, München, Franz-Joseph-Straße 9/I. Gleichzeitig werden Fetische und Masken aus Afrika zum Verkauf angeboten.

Deutsche im Ausland

Rolf Cavael stellt in Turin in der Galleria Bussola aus.
Rolf Wagner zeigt in der Galerie Furstenberg, Paris, Relief-Malereien und Lithographien.
Norbert Kricke stellte bis zum 15. Oktober Plastiken und Zeichnungen in der Städtischen Galerie Istanbul aus.
Gemälde von Boris Kleint waren im Oktober in der Galerie „Art vivant", Paris, zu sehen.
Der Ostfriese Herbert Dunkel zeigt seine Arbeiten vom 12. Nov. bis 3. Dez. im Gemeente Museum, Princessehof in Leeuwarden, Niederlande.
Heinz Trökes stellte kürzlich in Madrid in der Galerie Buchholz aus.

Allgemeines

Der französische Journalist Pierre Lazareff hat unlängst folgendes Telegramm erhalten: „Gesehen Kinowochenschau Picasso und Cocteau als Torero kostümiert in der Corrida von Vallauris – Stop – Wir bitten Sie, den beiden Künstlern unser Angebot zu übermitteln, ihre Nummer im nächsten April im Zirkus Ringling, New York, zu wiederholen – Stop – Neues Schauspiel würde sensationellen Erfolg entfesseln. Alle Spesen bezahlt, 5000 Dollar für Picasso, 2000 für Cocteau – Stop — Gez. John Ringling". Lazareff begab sich, nachdem er seinen inneren Widerstand überwunden hatte, zu Cocteau, um ihm von dem Angebot Ringlings Mitteilung zu machen. Nachdem Cocteau zuerst aus vollem Halse gelacht hatte, besann er sich und erklärte das Telegramm für skandalös und schamlos. Picassos Reaktion ist uns nicht bekannt.

Der Prozeß wegen der falschen Vermeers, der vor dem Brüsseler Gericht verhandelt werden sollte, findet nicht statt, da die Erben des holländischen Sammlers van Beuningen ihre Klage gegen den belgischen Experten Paul Coremans zurückgezogen haben. Van Beuningen, der seinerzeit die Bilder „Das Abendmahl" und „Die Pilger von Emmaus" als echte Vermeers zu hohen Preisen erworben hatte, deren Authentizität aber von Paul Coremans angefochten wurde, starb am 30. Mai 1955. Die mit Spannung erwartete Entscheidung des Gerichts, ob wir es bei diesen Bildern mit Vermeers oder von Megeren zu tun haben, wird also nicht erfolgen.

Herr Eduardo Santos Murillo, Madrid, sieht sich bemüßigt, die Welt der Manifeste um sein „Ultrarealistisches Manifest" zu bereichern:

„In unseren Tagen ist die Ultrarealistische Bewegung zum Leben erwacht. Diese Bewegung erstand aus der gesunden Wirkung der Natur auf die menschliche Seele, um der universellen Kunst Kraft zu verleihen. Die Natur formt, sie deformiert nicht und in gleicher Weise folgt der Ultrarealismus den Weg, der von göttlichen Gesetzen vorgezeichnet ist, indem er versucht, neue Kunstschöpfungen zu gestalten, in denen Vernunft und Aesthetik, um ihrer Existenz willen, den ihnen gebührenden Anteil haben. Man sagte mir einmal: „Kunst ist, den Eindruck des Lebens zu vermitteln", aber mir erschien diese Definition unzulänglich und ich änderte sie wie folgt ab: „Kunst ist, einen höheren Eindruck als das Leben zu vermitteln". Wenn man bedenkt, daß Kunst das höchste Produkt des Lebens ist, wird man verstehen, daß der Ultrarealismus eine künstlerische Tatsache ist, welche es sich zur Aufgabe gemacht hat, jenen göttlichen Hauch wiederzuspiegeln, den Gott dem menschlichen Geist eingeflößt hat, um ihn zu erheben. Jenes Gefühl von Poesie und Geheimnis, jene Welt der Gedanken, die die Wesen, Taten und Dinge um ihrer selbst willen und in ihrer Beziehung zu dem Leben, wie es sich einem jeden von uns bietet, umgibt und adelt, jene Wirklichkeit, die in uns allen besteht, jenseits der eigentlichen Realität der Wesen, Taten und Dinge, kann auch von den bildenden Künsten ausgedrückt werden. Es ist nicht leicht, doch es ist möglich. Den bildenden Künsten stehen Mittel zur Verfügung, die durch die Tradition veredelt wurden und die bei richtigem Einsatz aus der Notwendigkeit eines neuen künstlerischen Ausdrucks heraus, wunderbare Resultate ergeben. Dieser künstlerische Ausdruck, der unserer Zeit eigen ist, kann nur die großen künstlerischen Geschehen als seine hervorragendsten Vorläufer betrachten und soll mehr als Ausdruck von Formen, als der Ausdruck eines grundsätzlichen Begriffs angesehen werden, wie ihn alle Kunstschulen gehabt haben, mit weitgehenden Möglichkeiten nicht nur der Erfindung, sondern auch der größeren Vollendung des Ausdrucks. Diese Ausdrucksform, die in meiner Eingebung als Maler vor Jahren als normale Entwicklung der universellen Kunst allen Zeiten Gestalt annahm, beginnt jetzt dem großen Publikum bekanntgegeben zu werden. Kämpfen wir für den plastischen Ausdruck der totalen Wirklichkeit! Kämpfen wir für den plastischen Ausdruck der ultraperzeption!"

Herr Murillo wird sicher den Beifall sämtlicher Melichars der Welt finden.

Das 450. Todesjahr Mantegnas wird die Stadt Mantua, wo Andrea Mantegna am 13. September 1506 starb, durch eine Ausstellung der Werke des Meisters feiern.

Zum 450. Gedenkjahr Mantegnas erscheint im Phaidon-Verlag, Köln, eine Monographie von E. Tietze-Conrat mit 200 ganzseitigen Abbildungen und acht Farbtafeln.

Die Zeitschrift „magnum", die hauptsächlich durch ihre guten und geistvoll gewählten Fotozusammenstellungen unter den Bildzeitschriften hervorragt, stellte ihre letzte Nummer unter die Devise „Die Welt wird heiter". In guten Beispielen ist unter anderem auch die moderne Kunst in ihrem zum großen Teil durchaus optimistischen Ausdruck in diesem Heft vertreten.

Herrn Sedlmeyrins Stammbuch! „Was tut ein „Intellektueller", wenn er als Officiosus des Geistes der Zeit es weder mit moderner Kunst (was heißt das schon nach all dem Gerede?) noch mit ihren erstarkenden Hassern verderben will? Er hält es mit beiden und sagt den verehrten Zuhörern, die moderne Kunst sei nun mal so scheußlich, kalt, abstrakt und fühllos. So möge man, wenn man ein Herz und Herzensbedürfnisse habe, es mit den alten Alben halten und die lieben Genrebildchen der Gartenlaube betrachten. Aber die moderne Kunst müsse natürlich sein, wie sie ist, abstrakt, fühllos, kalt und halt intellektuell. Wörtlich so hat es der Intellektuelle natürlich nicht gesagt. Er hat es raffinierter gesagt oder gemixt an seinem Mischpult. Wer genau hinhörte, konnte sich nicht recht schlüssig werden, ob die Mischung nun aus heimlichem, ganz verstecktem Haß — nämlich gegen das Moderne (wiederum, was heißt das schon?) – oder nur aus Cleverness kam. Ich vermute, aus beidem."

(Aus dem Aufsatz „Kultur am Mischpult" in der „Frankfurter Allgemeinen" vom 26. 10. 1955).

Der Pariser Maler Bernard Buffet entwirft zur Zeit die Dekorationen für ein Ballett von Simenon, das die „Ballets de Paris" aufführen werden.

Eine Büste von Henry Matisse wurde in Chateau-Cambrésis, dem Geburtsort des Künstlers, enthüllt. Die Gedenkrede hielt Jean Cassou, der Direktor des Museums für Moderne Kunst in Paris. Die Büste selbst ist ein Werk von Jean Matisse, dem Sohn des Künstlers.

Der Internationale Kongreß für Kunstpädagogik Lund 1955 stellte in einer Resolution folgende Forderungen: „1. Kunsterziehung und Werken müssen Pflichtfächer für alle Schüler in allen Klassen der allgemeinbildenden Schulen und der Berufsschulen sein. 2. Den Fächern Kunsterziehung und Werken muß die notwendige Wochenstundenzahl eingeräumt werden. 3. Die Schülerzahl einer Klasse darf nur so groß sein, daß eine individuelle Förderung noch möglich ist. Gegebenenfalls sind die Klassen zu teilen. 4. Mit Sorgfalt sind die äußeren Voraussetzungen für einen gedeihlichen Unterricht in Kunsterziehung und Werken – Räume, Einrichtungen, Materialien, Unterrichtsbehelfe — zu schaffen. 5. Die Umwelt des Schülers – Schulhaus, Lehr- und Lernmittel — muß beispielgebend gestaltet sein. 6. Die Lehrpläne für Kunsterziehung und Werken sind nach den neuen Einsichten zu revidieren. 7. An den Akademien muß die Ausbildung der Lehrer für Kunsterziehung und Werken im Hinblick auf die spätere berufliche Tätigkeit fachlich und pädagogisch fundiert werden. – Auch an den Lehrerbildungsanstalten ist die fachliche Ausbildung für Kunsterziehung und Werken entsprechend zu berücksichtigen. 8. Die Fächer Kunsterziehung und Werken sind wegen ihrer Gleichwertigkeit mit den übrigen Fächern diesen gleichzustellen.

Die Situation des Menschen unserer Zeit erfordert — heute und für die Zukunft – die Aktivierung und den Einsatz jener Kräfte, die vornehmlich durch die Kunsterziehung gefördert werden. Die internationale Föderation hat beschlossen, ihre ganze Tätigkeit auf die Verwirklichung dieser Ziele zu richten und bittet die Behörden um ihre ideelle und materielle Unterstützung."

Zur Eröffnung der neuen Hochschule für Gestaltung in Ulm war Walter Gropius gekommen. In seiner Ansprache wurde die veränderte Konzeption der Hochschule von Max Bill gegenüber dem Bauhaus deutlich. Während Gropius von den Beziehungen zwischen moderner Architektur und dem Musischen und Magischen sprach, möchte die Ulmer Schule in ihrem Bemühen um die gute Produktform die Rationalität unseres Jahrhunderts verwirklichen helfen.

Zurückgestellte Ausstellungsbesprechungen

Der Bericht über die Ausstellung von Raumplastiken des Spaniers Julio Gonzalez (1876—1942) in der Berner Kunsthalle, von denen wir im Bildteil einige Beispiele veröffentlichen, mußte aus Raummangel leider bis zur Januar-Nummer 1956 zurückgestellt werden. Das gleiche gilt für die Besprechung der Wuppertaler Ausstellung von Werken des Malers Jankel Adler.

Picasso-Monographie

Nach Drucklegung unseres Aufsatzes „Neuere Picasso-Literatur" erschien im W.-Kohlhammer-Verlag, Stuttgart, die große Monographie „Pablo Picasso". Das Buch zeichnet sich durch das außerordentlich umfangreiche einfarbige und mehrfarbige Bildmaterial aus (606 Abbildungen auf 524 Seiten). Textlich wird es durch den Bericht über Leben, Entwicklung und Geistesart Picassos von Jaime Sabartès eingeleitet. Wilhelm Boeck zeigt im Hauptteil des Werkes die große Kontinuität der Entwicklung des großen Spaniers in konkreter Bilderläuterung. Ikonographische und formale Zusammenhänge zwischen Bild und Bild im Oeuvre Picassos arbeitet Boeck klar heraus. Dabei wird keine der heute üblichen Überinterpretationen, die über der Deutung des Bildes das Bild selbst vergessen, getrieben. K. F

Eingegangene Bücher
(Besprechung vorbehalten)

Trude Aldrian: **Alfred Wickenburg.**
Leykam Verlag, Graz.

Gerhard Dechant: **Das gestaltete Foto.**
Herausgegeben vom Verband Deutscher Amateurphotographen.

Werner Hager, Max Imdahl, Günther Fiensch: **Studien zur Kunstform.**
Böhlau-Verlag, Münster/Köln.

Horst Weimann: **St. Marien,** Jahrbuch 1955/56 des St.-Marien-Bauvereins.
Mathiesen-Verlag, Oldenburg/Holstein.

KUNSTKRITIKERPREIS

Die Ausstellungen der Werke Pablo Picassos in München, Köln und Hamburg veranlassen uns,

einen Kunstkritikerpreis

für die nach Meinung des unten genannten Preisrichterkollegiums

beste Kritik über das Werk Picassos

auszuschreiben. Die Kritik kann sich beziehen auf eine einzelne Epoche oder auf ein einzelnes Werk Picassos. Der Umfang der Arbeit soll 5 Schreibmaschinenseiten zu je 30 Zeilen nicht überschreiten.

Das Manuskript darf nur mit einem Kennwort versehen sein. Beizufügen ist ein verschlossener Briefumschlag mit dem Kennwort als Aufschrift, der Namen und Adresse des Autors enthält. Einsendungen sind zu richten an die Redaktion DAS KUNSTWERK, Baden-Baden, Luisenstraße 10.

Einsendeschluß ist der 30. April 1956.

Drei Hauptpreise sind ausgesetzt, und zwar

1. Preis DM 1000,—
2. Preis DM 500,—
3. Preis DM 300,—

Ferner kommen 10 Trostpreise in Form eines Jahresabonnements DAS KUNSTWERK zur Verteilung.

Das Preisrichterkollegium setzt sich zusammen aus:

Professor Max Bense, Stuttgart;
Marie Luise Kaschnitz, Rom;
Dr. Franz Roh, München;
Dr. Leopold Zahn, Baden-Baden;
Verleger Karl G. Fischer, Krefeld.

Die Veröffentlichung der preisgekrönten Arbeiten ist in der Juli-Nummer 1956 der Zeitschrift DAS KUNSTWERK vorgesehen. Die Verfasser erhalten zusätzlich das normale Autorenhonorar

Baden-Baden und Krefeld, den 20. November 1955

Redaktion DAS KUNSTWERK
Agis-Verlag GmbH

MITTEILUNGEN DER GESELLSCHAFT DER FREUNDE JUNGER KUNST EV

Baden-Baden, Lange Straße 13/IV und Friesenbergstraße 13, T. 5371. Zwei Lichtbildervorträge im November, jeweils 20 Uhr in der Staatl. Kunsthalle:

10. 11. 55 Dr. Hofmann, Wien, über Picasso.
28. 11. 55 Prof. Bauch, Freiburg, über Jugendstil als Grundlage für die heutige Kunst.

Leihbilderei: jd. Mittwoch und Samstag 15–18 Uhr, Lange Str. 13/IV.
Ausstellung Baden-Baden, Staatl. Kunsthalle: Weihnachtsverkaufsausstellung gemeinsam mit Ausstellung unserer Leihbilderei.

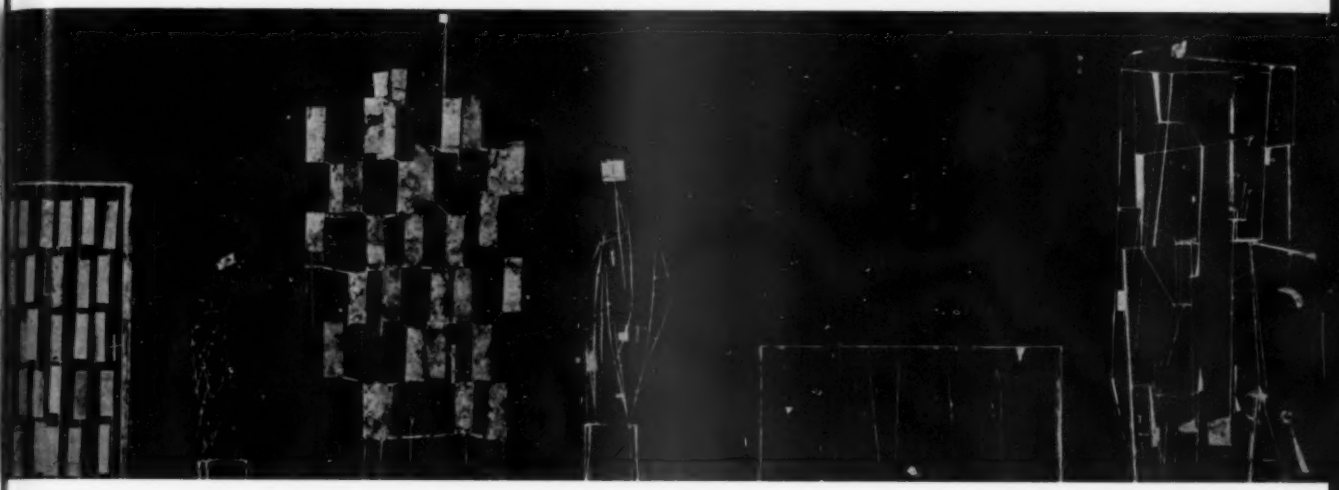
München, Plinganserstraße 142 A, T. 7 37 87.
Winterprogramm, 12 Vorträge, Prinzregentenstr. 3, jeweils 20 Uhr:

31. 10. 55 Dr. Hölscher, Das moderne Plakat.
14. 11. 55 Dr. Hess, Picasso und die heutigen Kunst-Ismen.
28. 11. 55 Eckstein, Formen und Normen des Bauens.
12. 12. 55 Vordemberge-Gildewart, Die Farbe als raumbildendes Element in der Architektur.
9. 1. 56 Dr. G. Schmidt, Die Funktion der Farbe in der Malerei des 20. Jahrhunderts.
23. 1. 56 Dr. G. Busch, Die Angst in der heutigen Bildkunst.
6. 2. 56 Dr. Curjel, Abstrakte Bühnengestaltung.
20. 2. 56 Dammert, Stil und Idee in neuer Malerei und Musik.
12. 3. 56 Dr. Roh, Mechanismus und Ausdruck.
26. 3. 56 Prof. Hartlaub, Der Mythos in der neuen Bildkunst.
9. 4. 56 Dr. H. Ernst, Wahrheit und Wahrscheinlichkeit in der Moderne.
23. 4. 56 Dr. C. Linfert, Mindestforderungen an die Kunst.

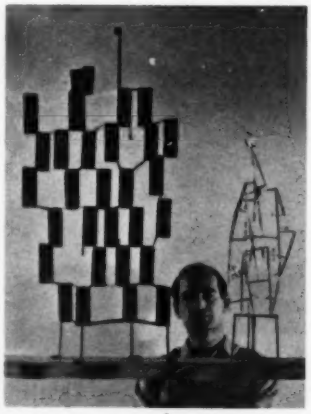
REFLEX-PAPIERE

Diese veredelten Feinpapiere tragen Kultur in sich, weil sie eine gepflegte hohe Qualität mit sorgsam behandelter Oberfläche haben.

REFLEX-PAPIER-FABRIK FELIX HEINR. SCHOELLER GMBH, DÜREN



Harry Bertoia, der bekannte in Italien geborene Bildhauer, ist der Schöpfer der hier gezeigten Formen. Er lebt in einem Atelier auf dem Lande nahe bei New York. Dort führte seine Auseinandersetzung um die reine Form zu einer Vielfalt von international anerkannten Schöpfungen auf dem Gebiet neuzeitlicher Metallskulptur und schließlich zu Modellen von Einrichtungsgegenständen, deren Konstruktion aus der Technik seiner Skulpturen abzuleiten ist. Die von Bertoia entworfenen Modelle werden von der Firma KNOLL INTERNATIONAL GmbH hergestellt. Adresse für Deutschland: Stuttgart-O, Haussmannstr. 5.



Bertoia zu seinen Entwürfen

In der Skulptur zielen meine Bemühungen in der Hauptsache auf den Raum, die Form und die Eigenschaft des Metalls. Was den Sessel betrifft, so sind vor allem die funktionalen Probleme zu bearbeiten; aber auch hierbei entstehen die gleichen Fragen nach dem Raum, der Form und der Verwendung des Metalls.

Wenn Sie sich meine Modelle anschauen, werden Sie den Eindruck gewinnen, als sei der Zwischenraum das Maßgebende, grad wie bei den Skulpturen. Der Raum dringt durch sie hindurch.

Die Skulptur setzt sich aus einer Vielzahl von kleinen Einheiten zusammen, und diese aneinandergefügten Rechtecke, Sechsecke oder Dreiecke bilden dann eine große rechteckige (oder würfelförmige) Skulptur. Und so ist es auch mit den Sesseln. Die Zwischenräume bei dem Sitzkorb bestehen aus vielen kleinen Rhomben. Diese alle sind wieder zu einem großen Rhombus zusammengefügt, so daß dies schließlich die ganze Form des Sessels ist. Es ist ein meisterhaft gegliedertes Prinzip — wie ein Zellengewebe.

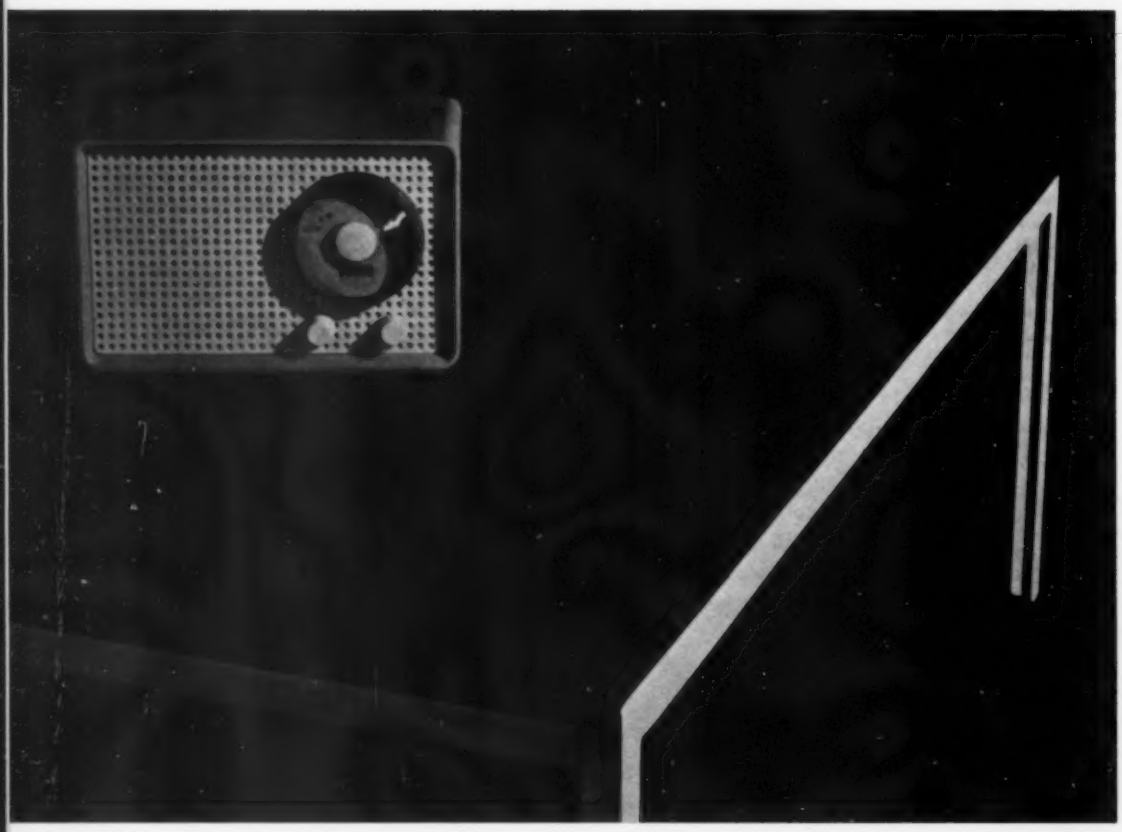
Jeder ist heute ein Spezialist. Ich versuche, so viel von der Welt zu erfassen, wie ich kann. Aus allem, was ich schaffe oder tue, versuche ich, so viel wie möglich herauszufinden — und manchmal dient das, was ich denke, gar keinem Zweck, und dann stellt sich auf einmal heraus, daß es doch etwas sehr Nützliches ist.

Die Fotografien für die hier gezeigten Bilder wurden uns freundlicherweise von der Firma Knoll International in Stuttgart zur Verfügung gestellt.

Geräte ohne Stilimitation

Kein Gebrauchsgerät, das die moderne Zivilisation hervorbrachte, ist in der Form unzweckmäßiger und restaurativer als der übliche Rundfunk- und Fernsehempfänger. Man drängt auf technische Perfektion, aber liebt im Aeußeren Chippendale und messingbeschlagenen Barock. Gegenüber dieser Konfektion setzt sich nun erstmals die neuzeitliche Form auch im Radio- und Fernsehgerätebau durch. Die Hochschule für Gestaltung in Ulm hat für die Firma Max Braun, Frankfurt-Main, Entwürfe zu Apparaten geliefert, die konstruktiv und funktional, die Ergänzung zum modernen, visuell kultivierten Raum bilden. Die Firma Braun selbst entwirft formklare Geräte. Notgedrungen werden andere Radiofirmen diesem Beispiel folgen müssen.

Die Behauptung jener Industrie, die den angeblich schlechten Geschmack der Masse vorschützt, um die Serienproduktion minderwertiger Formen fortsetzen zu können, dürfte damit ad absurdum geführt sein. Bemerkenswert, daß diese Erzeugnisse sich in Preisgrenzen bewegen, die trotz technischer Gleichwertigkeit erheblich unter dem Preisniveau der Objekte des imitierten Louis-XV.-Stils liegen.



Entwurf: Gestaltungsabteilung der Firma Max Braun, Frankfurt a. M.

rm
np-
en-
ich
ch
urt-
ön-
ost
em

ler
zu
Er-
eit
en.